

# شعر شور انگیز

جلد سوم

تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ

شمس الرحمن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اسلام و زبان و ادبیات دہلی

# شعر شور انگیز

غزلیات میر کا انتخاب مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد سوم

رونیف ان تارویف

شمس الرحمن فاروقی



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک - 7، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی - 110 066

# شعر شور انگیز

جلد سوم

تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ

شمس الرحمن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

## پیش لفظ

”شعر شورا انگیز“ کی تیسری اشاعت (چاروں جلدیں) پیش کرتے ہوئے مجھے اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کو انتہائی مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کی اس کتاب کو جہاں علمی اور ادبی حلقوں میں سراہا گیا اور اس کے لئے فاروقی صاحب کو ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ ”سرسوتی سمان“ سے سرفراز کیا گیا وہاں اس کے ناشر کی حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور اس کے اس انتخاب کو بھی نظر تحسین سے دیکھا گیا۔ یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دنیائے اردو کے سب سے معتبر اور باوقار اشاعتی مرکز کے طور پر استقلال حاصل کر چکی ہے۔

”شعر شورا انگیز“ نے اردو ادب کی وسعتوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ گوشوارہ عمل مقرر کیا ہے کہ اردو زبان و ادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تمدنی پس منظر میں کی جائے اور اکیسویں صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔ ”شعر شورا انگیز“ نے اس گوشوارہ عمل کو عملی جامہ پہنانے اور ساتھ ہی اردو ادب میں میر کی غیر معمولی قد آور شخصیت کی نئی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کو ڈی۔ اے۔ کی دو اعزازی ڈگریاں (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اور مولانا آزاد قومی اردو یونیورسٹی حیدرآباد) نے تفویض کی ہیں اور دونوں ڈگریوں کے توصیف ناموں میں ”شعر شورا انگیز“ کا ذکر بطور خاص کیا گیا ہے۔ یہ بات ہم سب کے لئے موجب مسرت ہوگی۔

ڈاکٹر علی جاوید  
ڈائریکٹر

## © قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت : 1992

تیسری (صحیح اور اضافہ شدہ) اشاعت : جولائی 2008

تعداد : 500

قیمت : 250/- روپے

سلسلہ مطبوعات : 693

U  
851.09  
5325.3

She'r-e-Shor Angez Vol. III  
by Shamsur Rahman Faruqi

ISBN : 81-7587-231-4

ناشر : قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک - 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110066

فون نمبر : 26103381، 26103383، 26179657، فیکس : 26108159

ای۔ میل : urducoun@ndf.vsnl.net.in، ویب سائٹ : www.urducouncil.nic.in

طابع : میکانف پرنٹرز، 2847، ملیلی خاتہ، ترکمان گیٹ، دہلی۔ 110 006

## انتساب

ان بزرگوں کے نام  
جن کے اقتباسات آئندہ صفحات کی زینت ہیں

شمس الرحمن فاروقی

فارقم فاروقیم غربیل وار  
تا کہ گاہ از من نمی یابد گذار  
مولانا روم



## فہرست

17	تہذیب جلد اول
27	تہذیب جلد دوم
35	تہذیب جلد سوم
45	دیباچہ طبع سوم
49	دیباچہ
51	کھانسی غزل کی شمریات
85	باب اول
104	باب دوم
	باب سوم
137	دیوان اول
264	فرویات
268	دیوان دوم
329	دیوان سوم
379	دیوان چہارم
410	دیوان پنجم
418	دیوان ششم
428	شکارنامہ دوم
433	دیوان اول

477	دیوان دوم
516	دیوان سوم
555	دیوان چہارم
568	دیوان پنجم
585	دیوان ششم
590	دیوان اول
620	دیوان دوم
637	دیوان سوم
642	دیوان پنجم
662	دیوان ششم
669	اشعار چہ

کعب ابن زہیر جو ایک مخمری شاعر اور آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کا مداح ہے وہ کہتا ہے۔

مَا أَرَانَا نَقُولُ الْأُمْعَارَا  
أَوْ مُعَادَا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا

(یعنی ہم جو کچھ کہتے ہیں یا تو اوروں سے مستعار لے کر کہتے ہیں یا اپنے ہی کلام کو بار بار دہراتے ہیں) پس... ہم کیونکر کہہ سکتے ہیں کہ قدما کی خوش چینی سے ہم کو استفادہ حاصل ہے...؟

عربی میں دو متقاضی مثلثیں مشہور ہیں۔ ایک یہ ہے کہ کم ترک الاول لا آخر (یعنی اگلے بہت کچھ پچھلوں کے لئے چھوڑ گئے ہیں) اور دوسری مثلث یہ ہے کہ ما ترک الاول لا آخر (یعنی اگلوں نے پچھلوں کے لئے کچھ نہیں چھوڑا)۔ ان دونوں مثلثوں میں قطعیت یوں ہو سکتی ہے کہ اگلے بہت سی ادھوری باتیں چھوڑ گئے ہیں تاکہ پچھلے ان کو پورا کریں لیکن انھوں نے پچھلوں کے لئے کوئی چیز ایسی نہیں چھوڑی جس کا نمونہ موجود نہ ہو۔

خواجہ الطاف حسین حالی

Every text takes shape as a mosaic of citations, and every text is the absorption and transformation of other texts.

Julia Kristeva

Literature is, and cannot be anything but, a kind of extension and application of certain properties of language.

Paul Valery

Abhinavagupta speaks of four distinct functions of words, abidha, tatparya, laksana, and vyanjana and arranges them under four separate classes: abidha is the power of the words to signify the primary meaning, this primary meaning refers only to the universal and not the particular ... The syntactical relation of these is conveyed by the tatparyasakti of the words. The intention of the speaker, or the general purport of the utterance, is obviously to give a unified purposeful sentence- meaning. Laksana is the third power recognised according to this theory, it is accepted only when the primary meanings cannot be syntactically connected to give a meaning. Abhinavagupta says that... vyanjana or suggestion ... [is] the fourth function of words ...

... (According to Anandavaradhan) Laksana operates when there is some kind of inconsistency in the primary sense, it indicates the secondary metaphorical sense after cancelling its primary sense, but in suggestion the primary sense need not be discarded.

K. Kunjamma Raja

Poetry is republican speech: a speech with its own law and an end unto itself, and in which all the parts are free citizens and have the right to vote.

F. Schlegel

The non-poetic view of things is the one that sees them as controlled by sense perceptions and by the determination of reason, the poetic view is the one that interprets them continuously and find in them an inexhaustible figurative character.

A.W. Schlegel

Words used in the figurative sense retain their proper and specific meaning, and achieve their effect only through an association of ideas on which the writer depends.

F. Schleiermacher

(I) It is inconceivable that thought processes can operate on the meanings of words in isolation from grammatical and syntactical relations.

Abdul Qahir Jurjani

The same words may be used in the metaphoric process in two different ways.... one of them creates a metaphor in which the similarity is perceptible to the eye; the other creates a metaphor suggestive of a quality which can be conceived only by the imagination.

Abdul Qahir Jurjani

..... Āl Jurjānī emphasises the importance of distinguishing the 'general purport' or abstractable idea of an expression from the actual, specific 'meaning' it conveys...

Kamal Abu Deeb

استعارہ مفید وہ ہے جہاں لفظ مستعار سے کوئی ایسا خاص غامدہ، خاص معنی اور خاص فہم حاصل ہوتی ہو جو اس استعارے کے بغیر غیر ممکن الحصول ہو۔۔۔ استعارے پر مشتمل بیان ہمیشہ ایک نئی شکل میں سامنے آتا ہے، جس سے اس کی قدر و قیمت بڑھتی جاتی ہے۔ استعارہ تھوڑے سے الفاظ میں حصص بہت سے معانی عطا کر دیتا ہے۔

عبد القاهر جرجانی

... the essence of poetry lies precisely in the poetic transformation of verbal material and in the coupling of its phonetic and semantic aspects.

Roman Jakobson

دخنے کے اندر مٹر گویہند تو در لکھم کوئے کہ مٹر چوں رعیت است و لکھم چوں پادشاہ.....

امیر عنصر المعالی

(T)ropes are more suitable in poetry than in prose because they, like poetry, are 'the children of fiction' and because poetry aims more to please than to instruct about the real world... Poetic 'folly' is made natural and readable by the conventions of the genre.

Jonathan Culler



A good deal of Poetic Process consists in, and advances by, Literary Analysis and, on the other hand, Literary Analysis is often Poetic Process attempting to examine and appraise itself.

I.A. Richards

The judgment that a passage is good is an act of living. The examination and description of its merits is an act of theory.

I.A. Richards

Under the terms artha or meaning he (Anandavardhan) included not only the cognitive, logical meaning, but also the emotive elements and the 'socio-cultural' significance of utterances which are suggested with the help of contextual factors.

K. Kumbhari Raja

(It is the fundamental mistake of grammarians to suppose that words and their syntax...correspond to things. Words correspond to thoughts, and the legitimate order and connections of words, to the laws of thinking and to the acts and affections of the thinker's mind.

S.T. Coleridge

The writer is one who plays with his mother's body ... in order to glorify it, to embellish it, or in order to dismember it, to take it to the limit of what can be known about the body: I would go so far as to take bliss in a disfiguration of the language, and opinion will strenuously object, since it opposes "disfiguring nature".

Roland Barthes

Every writer writes within a tradition, or complex of traditions and hews the wood of his or her experience of the world in terms conformable to the traditionally provided matrices thereof- so that every literary work refers experience to the forms of what passes for literature (the canon) of the time and place of writing. Literature is identifiable by this conformity of the individual work to the canon, which determines what will or can count as literature at any given time, place and cultural tradition.

Hayden White on Frank Kermode

If a poet has any obligation toward society, it is to write well. Being in the minority, he has no other choice. Failing in this duty, he sinks into oblivion.

Joseph Brodsky

It is the execution of the poem which is the poem.

Paul Valery



## تمہید جلد اول

اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں:

(۱) میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جاسکے۔ اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

(۲) اردو کے کلاسیکی غزل گو یوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

(۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔  
(۴) کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (بالخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

(۵) میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔

میں ان مقاصد کو حاصل کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ اہل نظر کریں گے۔ میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی قسم کی یہ اردو میں شاید پہلی کوشش ہے۔

میر کے انتخابات بازار میں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونیورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف نامطمئن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میر سے خیال میں وہ میر کی حسین اور تعین قدر میں معاون نہیں، بلکہ ہار ج ہیں۔ اثر لکھنؤی کا انتخاب ("مزا میر") نسبتاً بہتر ہے، لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ محمد

حسن مسکری کا انتخاب "ساقی" کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ مسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطہ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر عمل نہیں تو نمائندہ تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آ گئے ہیں۔ لہذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہو سکتی۔

میر کا سب سے اچھا انتخاب سردار جعفری نے کیا ہے۔ بعض حدود اور نقطہ نظر کی تنگیوں کے باوجود ان کا دریا چرچی بہت خوب ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر معتبر ہے، اور انھوں نے مقابلے صفحے پر دیوناگری رسم الخط میں اشعار دے کر اور مشکل الفاظ کی فرہنگ پر مشتمل ایک پوری جلد (دیوناگری میں) تیار کر کے بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ افسوس کہ یہ قابل قدر انتخاب اب بازار میں نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن سردار جعفری کا بھی انتخاب میر سے مقصد کے لئے کافی نہیں تھا۔ انھوں نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے، اور بہت سے کمزور شعر بھی شامل کئے ہیں، خاص کر ایسے شعر جن کی "سیاسی" یا "انقلابی" تعبیر کسی نہ کسی طرح ممکن تھی۔ میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو۔ بی۔ یے۔ ٹس (W.B. Yeats) "مسوں اور مہاسوں کے ساتھ" (with warts and all) پیش کرنا چاہتا تھا۔ یعنی میں ان اشعار کو نظر انداز نہ کرنا چاہتا تھا جو موجودہ تصور غزل کے منافی ہیں اور جن میں وہ "متانت"، "نفاست"، "معصومیت" وغیرہ نہیں ہے جو درس گاہ والے میر کا طرہ امتیاز بنائی جاتی ہے۔ اگر شعر میری نظر میں اچھا، یا اہم، ہے تو میں نے اسے ضرور شامل کیا ہے، چاہے اس کے ذریعے میر کی جو تصویر بنے وہ اس میر سے مختلف ہو جس سے ہم نغادوں کی تحریروں اور پروفیسروں کے لکچروں میں دوچار ہوتے ہیں۔

یہ کتاب میں نے اس امید کے ساتھ بنائی ہے کہ اگر اسے جامعات میں بطور درسی متن استعمال کیا جائے تو طالب علم میر کے پورے شعری مرتبے اور کردار سے واقف ہو سکیں اور اساتذہ و علمائے ادب کا کلاسیکی ادب پر نئی نظر ڈالنے کی ترقیب حاصل کریں۔

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔



(یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے کھو گئی ہے، یا چھن گئی ہے۔) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا۔ اور اس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پارے کی مکمل فہم و تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) احساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے۔ اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔ فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے، یا کلام (Discourse) میں جن کو رائج کرنے سے کلام (Discourse) کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں۔ اگر صرف اس شعریات کا استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بد قسمت ہوئے، یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔

اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے ناواقف ہوتا تو یہ کتاب وجود میں نہ آتی۔ کیونکہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے، اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقہ ہائے نقد کے بے افراط و تفریط استخراج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار، اور مغربی فکر ہی سے ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش روؤں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر تو قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو مغربی شعریات سے بہر حال اور بہر زمانہ بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے

کرنے کے لئے میں مشرقی شعریات سے استمداد پہلے کرتا ہوں۔ مغربی اصولوں کو اصول مطلق کا درجہ نہیں دیتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اچھائی برائی کو بیان کرنے اور اس پر بحث کرنے کے لئے میں مغربی افکار و تصورات سے بہت حد تک اور بے شکستہ استفادہ کرتا ہوں۔ اصل اصول معاملات پر میں نے مغربی افکار سے وہیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز اور وجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مندرجہ ذیل سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر و معنیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آندور جن اور ناڈاراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تقاطع کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نگاہوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل "فلسفہ قرأت" (Theory of reading) ہے، قدیم عربوں کے اس خیال سے شاید ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔

مزید مثال کے طور پر، معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جڑ جانی، راسخ کی، آندور جن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز و وجود (Ontology) پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تعظیم شعر کے طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رو بہ عام طور پر منکرانہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب نظریہ ساز بھی بڑی حد تک انکار کے قائل ہیں۔) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے رو بہ ہمیں منکرانہ رجحان ہوتا چاہئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے سیکھا ہے۔ اسی طرح، "روی حیثیت پند" نگاہوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برتی گئی ہیں (اشکال و سکی)۔ اس تصور کے قدیم نشانات



منسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہو گئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجربے کے لیے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد یہ بات صاف ہو گئی کہ میرے یہاں معنی کی اتنی جہیں اور فن کی اتنی باریکیاں ہیں، اور ان کے بظاہر سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ہر شعر کے کثرت دامن دل می کشد کہ جا میں جاست کا مصداق ہے۔ لہذا یہی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے ناسدا ہوگا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا متقاضی ہے۔ پھر بھی، مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی۔ چنانچہ یہ پہلی جلد ہی بدیہ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آجائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ و ما توفیقی الا باللہ۔

اس بات کے باوجود کہ میں نے اپنے پیش رو انتخابات سے عدم الطمینان کا اظہار کیا ہے، مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تاثر نہیں کہ میں نے ہر انتخاب سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے۔ سردار جعفری، اثر لکھنوی اور محمد حسن عسکری کے انتخابات کا ذکر آچکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (مشمولہ "انتخاب خن")، مولوی عبدالحق، مولوی نور الرحمن، حامدی کا شمیری، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر ذکر کے قابل ہے، کیونکہ اس کے مرتب پاکستان کے مشہور سائنس داں اور نوے سالہ عالم و مفکر ہیں۔ ان کا انتخاب ان لوگوں کے لئے تازیانہ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔

میر کے ہر سنجیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دو چار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کر سکوں۔ میں نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف نسخ پر کوئی بحث البتہ نہیں کی، صرف بعض جگہ مختصر اشارے کروئے ہیں، یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست درج ذیل ہے:-

(۱) نسخہ فورٹ ولیم (مکتبہ ۱۸۱۱)۔ مرزا جان پیش اور کاظم علی جوان کا مرتب کردہ یہ نسخہ مجھے

مرزا حبیب ثار احمد فاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرضہ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گزار ہوں۔ انھوں اب وہ مرحوم ہو چکے۔ اللہ ان کے مراتب بلند کرے۔

(۲) نسخہ نولکھور (مکتبہ ۱۸۶۷)۔ یہ نسخہ نیز مسعود سے ملا۔ ان کا شکر یہ واجب بھی ہے اور بعض وجوہ سے غیر ضروری بھی۔

(۳) نسخہ آسی (نولکھور، مکتبہ ۱۹۴۰)۔ یہ تقریباً نایاب نسخہ مرزا عزیز الطہر پر دیر مرحوم نے مجھے عنایت کیا تھا۔ اللہ انھیں اس کا جزا دے گا۔

(۴) کلیات نریات، مرتبہ گل عباس عباسی مرحوم (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۷) اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورٹ ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات جلد اول، مرتبہ پروفیسر احتشام حسین مرحوم، جلد دوم مرتبہ ڈاکٹر مسیح الزماں مرحوم (رام نرائن محل لاہور ۱۹۷۰)۔

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق۔ (مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵) بقیہ جلدیں انتخاب مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوتی تھیں۔

(۷) دیوان اول مخطوطہ محمود آباد، مرتبہ اکبر حیدری۔ (سری گرا ۱۹۷۱)۔

(۸) مخطوطہ دیوان اول بمطو کہ نیز مسعود۔ (تاریخ ادب نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطہ محمود آباد سے بھی پرانا ہو۔ دیوان اول کی کئی مشکلیں اس سے حل ہوئیں۔)

انتخاب کو باقاعدہ مرتب کرنے کا کام میں نے جون ۱۹۷۹ میں شروع کیا تھا۔ اصول یہ رکھا کہ غزل کی صورت پر قرار کھنے کے لئے مطلع ملا کر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو شعر انتخاب کے لائق ٹھکے، وہاں تیسرا شعر (عام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سادہ شعر) بھرتی کا شامل کر لیا اور شرح میں صراحت کر دی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر ٹھکا، وہاں ایک پرانتفاکی۔ اس لئے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار تمام دیوانوں کی غزلیں ایک ساتھ جمع کر دی ہیں۔ مثنویوں، شکار ناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر انتخاب میں آئے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کر دی ہے کہ



یہ شعر کہاں سے لئے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دواوین میں ہیں۔ بعض دو غزلے بھی ہیں۔ جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک بنا دیا ہے اور شرح میں وضاحت کر دی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس میں یہ فائدہ بھی متصور ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آ سکے، متن کتاب میں محفوظ ہو گئے ہیں۔

انتخاب کا کام اپریل ۱۹۸۲ میں ختم ہوا۔ اسی مہینے میں شرح نویسی شروع ہوئی۔

میر اعیانہ انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا بیڑا اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنہیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جاسکے۔ انتخاب اگرچہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن انتخاب میں ذاتی پسند کا ذرا تا لاجدی ہوتا ہے۔ اگرچہ ذاتی پسند کو مجرد تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے، لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہو سکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں "شے لطیف" بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ میں نے "شے لطیف" اور مجرد تنقیدی معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لئے میں نے اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔

انتخاب کا طریقہ میں نے یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنویتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر سمجھ میں نہ آئے ان پر غور کر کے حتی الامکان ان کو سمجھا۔ (اغات کا سہارا بے تکلف اور بکثرت لیا۔) پھر انتخابی اشعار کو کاپی میں درج کیا۔ از اول تا آخر پورا کلیات اس طرح پڑھ لئے اور انتخاب کر لینے کے بعد کاپی کو الگ رکھ دیا۔ پھر کلیات کو دوبارہ اسی طریقے سے پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ یہ کام پورا کر کے نشان زدہ اشعار کو کاپی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کئی یا زیادتی) وہاں دوبارہ غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کئے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ پوری غزل کے تناظر میں یہ نظر انتخاب دیکھا، بعض اشعار کم کئے تو بعض بڑھائے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا نتیجہ ہے۔

اوپر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی دقت ہوئی۔ بعض دقت یہ مشکل متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ چندہ میں شعر ایسے لکھے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے

انتخاب میں نہیں رکھا۔ حالانکہ کسی شعر کو سمجھنے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھنے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرائن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لئے میں میر کی روح سے معذرت خواہ ہوں۔

اس کام میں جن لوگوں نے میری مدد کی، ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ بعض لوگوں نے نکتہ چینی بھی کی، کہ میں میر کو غالب سے بھی مشکل تر بنائے دے رہا ہوں۔ میں سب کا شکر گزار ہوں۔ ملی گندھ، دلی، لاہور، کراچی، بھٹنور، الہ آباد، سری نگر، جھوپال، بنارس، حیدر آباد، کولہیا، پٹنہ، شیکاگو، برکلی، مسیسی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنہیں میر کے بارے میں طویل طویل گفتگوئیں برداشت کرنا پڑیں میں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائریکٹر فہیدہ بیگم، اس کے ادبی علمی مشاورتی پیش کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، بالخصوص جناب ابو اللیث سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہو چکے ہیں، اللہ ان کے مراتب بلند کرے) اور محمد عصیم بھی میرے شکر کے مستحق ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دست گیری نہ کرتا تو اتنی ضخیم کتاب کا معرض اشاعت میں ناممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گوئدوی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بلیٹب خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گزار ہوں۔ عزیز ذلیل الرحمن دہلوی نے اشارے بنانے میں ہاتھ بنایا۔ ان کا حساب در دل رکھتا ہوں۔ یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ ساتی کا دو تقریباً نایاب خاص نمبر (۱۹۵۵) جس میں مسکری صاحب کا انتخاب تھا، عزیز اور محترم دوست ذلیل الرحمن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لاہوری سے تلاش کر کے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور ذلیل اعظمی مرحوم کی رون کے لئے دعا گو ہوں۔

یہ کام جس قدر دلچسپ تھا، میری کم علمی، کوتاہ بینی اور عدم الفرستی نے اسے طویل تر بھی بنایا۔ اکثر تو ایسا ہوا کہ میں بہت ہار کر بیٹھ رہا۔ ایسے کٹھن وقتوں میں بہت افزائی کے بعض ایسے پیرائے بھی نکل



آئے جنہیں میں تائید فیہی سے تعبیر کر سکتا ہوں۔ حافظ۔

برکش اے مرغ سحر نغمہ داؤدی را

کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

میری تحریر میں نغمہ داؤدی تو شاید نہ ہو، لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کار فرمائی شاید نظر آئے۔

نئی دلی، ۱۱ جنوری ۱۹۹۰

الہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶

شمس الرحمن فاروقی

## تمہید جلد دوم

خدا کا شکر ہے کہ جلد اول کے چند ہی مہینوں بعد اور باب فن اور اصحاب ذوق کی خدمت میں جلد دوم پیش کرنے کی مسرت حاصل ہوئی۔ یہ ترقی اردو بیورو حکومت ہند کے ارباب بست و کشادہ، بالخصوص جناب فہیدہ بیگم ڈائرکٹر، جناب ابو الفیض سحر پرنسپل، ہلکیہیشنز آفیسر (افسوس کہ اب وہ اس دنیا میں نہیں ہیں) اور جناب محمد مصمیم کی توجہات اور مساعی کا نتیجہ ہے۔ ان کا شکر یہ ادا کرنا میرا خوشگوار فرض ہے۔ یہ جلد ردیف ب سے ردیف م تک کے انتخابی اشعار اور ان کے مفصل تجزیے پر مبنی ہے۔ جلد اول میں مبسوط دیا گیا تھا، جس کا مرکز و محور میر کا کلام تھا۔ اس جلد کے نسبتاً مختصر دیباچے میں ایک اہم اصولی بحث کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بحث یہ ہے کہ کیا کسی متن کے معنی اس متن کے بنانے والے کے تابع ہوتے ہیں؟ کیا منشائے مصنف کو متن کے معنی میں کوئی اہمیت حاصل ہے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ کسی متن کے جو معنی بیان کئے جائیں ان کے بارے میں ہم یہ ثابت کر سکیں (یا اگر ثابت نہ کر سکیں تو قیاس کر سکیں) کہ یہی معنی مراد مصنف تھے؟ اس بحث کی ضرورت کیوں پڑی، اس کی وضاحت بھی دیا ہے میں کر دی گئی ہے۔

”شعر شور انگیز“ کی جلد سوم ردیف ن سے ردیف و تک کے انتخاب اور اس پر بحث پر مشتمل ہوگی۔ چوتھی جلد ردیف و اور ردیف ی پر مشتمل ہوگی۔ توقع اور امید ہے کہ یہ جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے ختم ہوتے ہوتے منظر عام پر آ جائیں گی۔ مجھے کلام میر کا سنجیدہ مطالعہ کرتے ہوئے میں برس اور ”شعر شور انگیز“ پر کام کرتے دس برس ہو رہے ہیں۔ مجھے یقین نہیں ہے کہ میں اب بھی میر کو پوری طرح سمجھ سکا

ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ ان میں برسوں میں ہر بار کے مطالعے اور غور و فکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم ہوتی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور ہمارے غالباً سب سے بڑے شاعر ہیں اور میری کوششیں میری فہم و فہمیں کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کر سکیں گی۔ میر کے مقابلے میں غالب یا اقبال یا میر انیس کی عظمت کا راز بیان کرنا نسبتاً آسان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ میر کے اسرار بہت آہستہ آہستہ کھلتے ہیں۔ اس کی وجہ کچھ تو یہ ہے کہ میر کے بارے میں غلط مفروضات بہت ہیں اور ان کے بارے میں سب سے زیادہ مقبول عام تصور یہ ہے کہ وہ بہت آسان، شفاف اور عام اور دافکارہ تجربہ بات بیان کرتے ہیں۔ اور ان کے یہاں کوئی خاص گہرائی یا پیچیدگی نہیں۔ (مجھے امید ہے کہ "شعر شور انگیز" جلد اول کے مطالعے نے اس مقبول عام مگر سراسر غلط مفروضے کو منہدم کرنے میں کچھ مدد دی ہوگی۔) لیکن میر کا اسرار آسانی سے نہ کھلنے اور پوری طرح نہ کھلنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ ہمارے سب شاعروں سے زیادہ دور تک اور زیادہ وسعت کے ساتھ کلاسیکی غزل اور خاص کر ہند ایرانی غزل کی روایت میں رہتے ہوئے ہیں۔ ہم اس روایت سے اگر کھینچیں تو بڑی حد تک بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس کی شریات اور تصورات کا نکتہ ہمارے لئے کم و بیش داستان پارینہ ہیں۔ "شعر شور انگیز" اس روایت، اس شریات اور اس تصور کا نکتہ کو اپنے اندر زندہ کرنے، اور بیسویں صدی کے نصف دوم میں رہن تصورات شعر و ادب کو بڑی حد تک جذب و منظم بھی کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے اس کوشش کا دوسرا حصہ اگر کسی طرح کامیاب بھی ہو سکے تو اس کا پہلا حصہ بہر حال بڑی حد تک وجدانی اور ذاتی اعتماد و ایتقان کا ہی مرہون منت ہوگا۔ ای۔ ڈی۔ برٹس کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ معنی تو دراصل ہمارے اندر ہیں۔ اگر ہم نہ ہوں تو متن محض ایک بے جان اور جامد شے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ایسے لوگ ہوں (اور مجھے امید ہے کہ ہیں، یا اگر ہیں نہیں تو اب پیدا ہوں گے) جن میں مطالعے کی صلاحیت مجھ سے زیادہ، یا مجھ سے مختلف طرح کی ہو، اور میر کی روایت سے ان کی آشنائی مجھ سے زیادہ گہری ہو، تو وہ یقیناً میر کے کلام کے ساتھ مجھ سے بہتر معاملہ کر سکیں گے۔ مجھے امید ہے کہ "شعر شور انگیز" کا مطالعہ ایسے لوگوں کو میر کی طرف متوجہ کرنے میں معاون ہوگا۔

میر کے کلام پر ہماری دارائی مکمل نہ ہو سکتی کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ یوں تو ہر بڑی شاعری میں یہ صفت ہوتی ہے کہ ہر مطالعہ و تجزیہ کے بعد بھی محسوس ہوتا ہے کہ کچھ بات ابھی ایسی باقی ہے جس

کے وجود کا احساس تو ہمیں ہے، لیکن وہ چیز گرفت میں نہیں آ رہی ہے۔ لیکن میر کا معاملہ تھوڑا مختلف ہے۔ یہ بات مجھ میں نہیں آتی (کم سے کم میں تو اسے سمجھنے سے بالکل قاصر رہا) کہ زبان کے ساتھ معاملہ کرنے کے جو حدود ہیں میر نے ان کو کس طرح اور کس ذریعے سے اس قدر وسیع کیا کہ وہ زبان کے ساتھ تقریباً ہر ممکن آزادی برت جاتے ہیں، لیکن پھر بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ کر رہے ہیں، بالکل ٹھیک کر رہے ہیں۔ میر کے سوا صرف ٹیکسیٹیر اور حافظ ہی ایسے شاعر ہیں جن میں یہ بات نظر آتی ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی پوری طرح مجھ میں نہیں آتی کہ بظاہر معمولی بات کو بھی میر اس قدر غیر معمولی کس طرح کر دیتے ہیں؟ یہ بات ٹیکسیٹیر میں بھی نہیں، حافظ میں ہے۔ میر نے اور محمد حسن عسکری کے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب کہا کرتے تھے کہ بعض جرمن شعرا مثلاً ہائینے (Heine) اور ہولڈرلن (Hoderlin) کے کلام میں کہیں کہیں وقتی نزاکت اور ذرا سی چیز کو کھل و گہر بنا دینے والی بات ملتی ہے جو بہترین فارسی غزلوں کا طرہ امتیاز ہے۔ میں جرمن زبان سے واقف نہیں ہوں، لیکن ترجمے کی نقاب میں ان شعرا کا کلام اپنے تمام حسن کے باوجود حافظ کی اس جادوگری سے خالی ہے کہ شعر میں کوئی بات بظاہر نہیں، لیکن سب کچھ ہے۔ "شعر شور انگیز" میں بہت سے اشعار ایسے ہیں جن پر دل کھول کر بحث کرنے کے باوجود مجھے ایک طرح کا احساس شکست ہی ہوا، کہ شعر میں جو بات مجھے نظر آئی تھی، میں اسے پوری طرح بیان نہ کر سکا۔ یہ درست ہے کہ "کیفیت" کا تصور ایسے بہت سے اشعار کی خوبی کو محسوس کرنے اور ایک حد تک اسے ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن خود "کیفیت" کی مکمل وضاحت ممکن نہیں۔

مجھے اعتراف ہے کہ "جادوگری" کا لفظ جو میں نے اوپر حافظ کے حوالے سے لکھا ہے، اور جو میر پر بھی صادق آتا ہے، تنقیدی زبان کا لفظ نہیں۔ لیکن میر کے خاص تو سب کو معلوم ہیں کہ وہ معنی آفرینی، مضمون کی جدت، شورش، کیفیت، ظرافت، رعایت لفظی، مناسبت الفاظ، روانی، پیچیدگی، طنز ان سب پر پوری طرح قادر ہیں۔ استعارہ، تشبیہ، چکر، زبان کے مختلف مدارج و مراتب، ان سب پر میر کا پورا تسلط ہے۔ یہ سب کہنے کے بعد جو بات بیان میں نہیں آ سکتی اسے جادوگری کہیں، میر کا اسرار کہیں، اپنا اعتراف عجز کہیں، سچی ٹھیک ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ میر کے مضامین میں جہاں عام دنیا کھل کر موجود ہے، وہاں بہت سارا اسرار بھی ہے، اس معنی میں کہ جو بات وہ بیان کرتے ہیں اور جو فضا وہ بناتے ہیں خود اس میں ایک طرح کا اسرار ہوتا ہے۔ منظر بالکل واضح ہوتا ہے، لیکن اس منظر میں ہمارے لئے کیا اشارہ ہے اور



اس کے پیچھے کیا ہے، یہ باتیں کلٹی نہیں ہیں۔

میر کو واقعہ کیا جانے کیا تھا در پیش  
کہ طرف دشت کے جوں سیل پلا جاتا تھا

ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گردباد کے  
کیا جانے دنوں نے ارادہ کدھر کیا

آیا جو واقعے میں در پیش عالم مرگ  
یہ جاگتا ہمارا دیکھا تو خواب لگا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں  
تیرے کوسے میں گھر سایہ دیوار نہ تھا

ہو قافلے گئے تھے انہوں کی اٹھی بھی گرد  
کیا جانے غبار ہمارا کہاں رہا

روایف الف کے یہ چند اشعار میری بات کو واضح کرنے کے لئے کافی دوانی ہیں۔

جب میں نے ”شعر شور انگیز“ پر کام شروع کیا تو خیال تھا کہ اکادمک شعروں پر اکتفا کر خیال کروں گا۔ تھوڑی ہی دیر میں معلوم ہو گیا کہ یہاں تو ہر شعر دامن نگہ و گل حسن تو بسیار کا مصداق ہے۔ پھر یہ ارادہ ہوا کہ اشعار پر تو مفصل گفتگو ہو جائے، لیکن دیباچہ مختصر ہو۔ آخر میں دیباچے کو اس وقت روکنا پڑا جب دیکھا کہ اگر متبہ نہ کیا تو پوری ایک جلد بھی اس کے لئے کافی نہ ہوگی۔ خیال تھا کہ آئندہ جلدوں میں دیباچہ نہ ہوگا۔ لیکن جلد دوم کی تکمیل کے لئے سروردی دیکھا کہ بعض اہم مباحث پر یہاں بھی گفتگو ہو۔ لہذا دیباچہ لکھنا پڑا۔ یہ سب باتیں دراصل شکست کا اعتراف ہیں، ان سے اپنی بڑائی مقصود نہیں۔

”شعر شور انگیز“ کے پڑھنے والوں نے محسوس کیا ہوگا کہ اشعار کی کتابت میں علامات وقف وغیرہ سے مکمل اجتناب کیا گیا ہے اور اعراب بھی بہت کم لگائے ہیں۔ اس زمانے میں جب کہ ان چیزوں کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے اور کلاسیکی متون کو مدون کرنے والے حضرات تو اوقاف متعین کرنے اور ظاہر کرنے میں بے حد کاوش کرتے ہیں، اس کتاب میں علامات وقف وغیرہ اور اعراب کا نہ ہونا ذرا تعجب انگیز ہوگا اور فیشن کے خلاف تو یقیناً محسوس کیا جائے گا۔ زمانے کا مذاق اتنا بدل گیا ہے کہ علامات وقف وغیرہ اب بہت مستحسن سمجھی جانے لگی ہیں۔ ملٹن نے جب ”فردوس گمشدہ“ (Paradise Lost) شائع کی تو اس وقت اس کے خیال میں نظم معراقتی اجنبی ہو چکی تھی کہ اس نے مختصر دیباچہ لکھا اور پابندی جگہ معراظم لکھنے کی وجہ بیان کی۔ اسی سنت پر عمل کرتے ہوئے میں بھی مختصر اعراض کرتا ہوں کہ اشعار کو علامات وقف اور اعراب سے پاک رکھنے کی وجہ حسب ذیل ہیں:

(۱) ہماری کلاسیکی شاعری میں ان چیزوں کا وجود نہ تھا۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے میں شاعری بڑی حد تک زبانی سنانے کی چیز تھی۔ لہذا توقع ہوتی تھی کہ شاعر یا قاری کی ادائیگی اس بات کو واضح کر دے گی کہ کہاں رکنا ہے، کہاں خطابیہ، کہاں استفہامی لہجہ اختیار کرنا ہے؟ کس لفظ کو کس طرح اور کن حرکات کے ساتھ ادا کیا جائے گا؟ وغیرہ۔

(۲) یہ تو تاریخی اور ”محققانہ“ وجہ ہوئی۔ اس کتاب میں ترک اوقاف و اعراب کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان چیزوں سے کلام کے معنی متعین اور محدود ہو جاتے ہیں۔ جب کہ کلام کا تقاضا یہ ہے کہ اسے کثیر المعنی قرار دیا جائے۔ ای۔ ڈی۔ ہرش نے عمدہ بات کہی ہے کہ متن کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ تعبیر طلب ہوتا ہے۔ شعر میں اگر علامت استفہام لگا دی جائے تو پھر یہ متعین ہو جائے گا کہ یہ عبارت خبریہ نہیں ہے۔ یا اگر اضافت ظاہر کر دی جائے تو یہ فرض کرنا ممکن نہ ہوگا کہ یہاں اضافت نہیں ہے۔ یا اگر اوقاف لگا دیے جائیں تو یہ طے ہو جائے گا کہ اس متن میں مسند کیا ہے اور مسند الیہ کیا ہے؟ ان سب صورتوں میں معنی محدود ہو جائیں گے اور متن کی تندرستی کم ہو جائے گی۔

مندرجہ ذیل مثالوں پر غور کیجئے:

(۱) گل کی وفا بھی جانی دیکھی وفا ہے لیلیٰ

اگر مصرعے کو یوں لکھا جائے:

گل کی وفا بھی جانی؟ دیکھی وفائے بلبل؟

تو یہ امکان باقی نہ رہے گا کہ مصرعے کو خبر یہ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ استفہام کی علامت نہ ہو تو انشائیہ اور خبر یہ دونوں قرأتیں ممکن ہیں۔

(۲) فقیلہ مودہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

اس وقت اس مصرعے کی نثر سب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) وہ (فخص) جگر سوختہ اتیت کی طرح فقیلہ مو ہے۔ (۲) وہ (فخص) فقیلہ مو اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ (۳) وہ اس طرح جگر سوختہ ہے جیسے فقیلہ مو اتیت۔ (۴) وہ اتیت کی طرح جگر سوختہ اور فقیلہ مو ہے۔ (۵) وہ فقیلہ مودہ (= اس قدر، بے حد) جگر سوختہ ہے، جیسے اتیت۔ (۶) وہ جگر سوختہ (فخص) اس طرح فقیلہ مو ہے جیسے اتیت۔ (۷) وہ فقیلہ مو (فخص) اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ اگر اوقاف لگا دیے جائیں تو معنی مودہ ہو جائیں گے۔

(۳) خورشید صبح لگے ہے اس نور سے کہ تو

”خورشید“ اور ”صبح“ کے مابین اضافت کی علامت لگا دی جائے تو ایک ہی معنی نکلیں گے، یعنی صبح کا سورج۔ اگر اضافت نہ لگائی جائے تو اضافت والے معنی نکلیں گے (کیونکہ اضافت فرض کر سکتے ہیں) اور خورشید صبح کو بے اضافت پڑھ کر یہ معنی بھی نکال سکیں گے کہ صبح کو جو چیز اس (ذبردست، خوب صورت) نور کے ساتھ برآمد ہوتی ہے وہ خورشید ہے کہ تو ہے؟

یہ تین مثالیں محض مثیلہ نمونہ از خروارے ہیں۔ علامات اضافت و اوقاف کا نہ ہونا معنی کے امکانات پیدا کرتا ہے، اور قاری کی تربیت بھی بخوبی کرتا ہے۔ رشید حسن خاں نے ”فسانہ عجائب“ اور ”بانگ و بہار“ پر جس وقت نظر سے اعراب لگائے ہیں اور اوقاف متعین کئے ہیں، وہ لائق صد ستائش ہے۔ لیکن ان کا مقصد یہ ہے کہ متن کو اور اس کی قرأت کو قطعی طور پر متعین کر دیا جائے، تاکہ طالب علم اسے آسانی سے پڑھ سکے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ”فسانہ عجائب“ اور ”بانگ و بہار“ ہوائی نثر کی کوئی کتاب، وہ شعری متن کی طرح کثیر المعنی ہونے کے امکانات نہیں رکھتی۔ لہذا وہاں تو لٹیک ہے، لیکن شعر کو اوقاف و اعراب کا پابند کرنے میں شعر اور قاری دونوں کا زبردست نقصان ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جس متن کے اصول تحریر میں اعراب کا تصور نہ تھا، اس کا اصل مزاج ہی اعراب کے خلاف تھا اور ہمیں متن کو اس کے مزاج کے مطابق ہی قبول کرنا چاہئے۔

مصحفی نے ایک بار جوش میں آ کر کہا تھا۔

ای محل ارتقی ای عظیم اتقی

وکل ما خلق الله و ما لم یخلق

محشور فی ہمتی کسعرۃ فی مشرقی

اس کا اردو ترجمہ تو میں کیا کروں، آدھری کا انگریزی ترجمہ پیش کرتا ہوں:

To what height shall I ascend? Of what

severity shall I be afraid?

For everything that God has created, and that

He has not created

Is of as little account in my aspiration as a

single hair in the crown of my head.

جو شخص تعالیٰ میں ایسی بلندی کو چھو لے، اس کو تعالیٰ کا حق ہے۔ میر کے یہاں بھی تھکیاں ہیں۔

لیکن یہاں بھی وہ ہر قلیطس کے انداز میں پست و بلند کو ایک کرنے پر بھی قادر ہیں۔

قدر و قیت اس سے زیادہ میر تمھاری کیا ہوگی

جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

نئی دہلی، ۱۹۹۰ء

لد آ پاد، ۲۰۰۶ء

شعر الارض فاروقی



## تمہید جلد سوم

خدا کا شکر و احسان ہے کہ جلد سوم آپ کی خدمت میں حاضر ہے، ذرا دیر سے سبکی۔ خرابی صحت اور دفتری مصروفیات کے باعث اس جلد کو پایہ تکمیل تک پہنچانے میں تعویق ضرور ہوئی، لیکن ہاندازہ اندیشہ نہیں۔ ادب کے طلباء اور اساتذہ اور عام ادبی حلقوں میں گزشتہ دو جلدوں کو جو مقبولیت ملی ہے اس سے مجھے کام کرتے رہنے کا حوصلہ ملا۔ جلد دوم کی تمہید لکھتے وقت مجھے امید تھی کہ بقیہ دونوں جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے اوائل تک بازار میں آسکیں گی، لیکن مادرِ چہ خیالم و فلک در چہ خیال کے مصداق، ایسا ممکن نہ ہوا۔ اب امید کرتا ہوں کہ توفیقِ خداوندی شامل حال رہی تو چوتھی جلد ۱۹۹۲ کے آخر تک شائقین تک پہنچ سکے گی۔ اس طویل طویل کام میں ترقی اردو بیورو اور خاص کر اس کی ڈائریکٹر جناب ڈاکٹر فہمیدہ بیگم، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر جناب ابوالفیض سحر (انفوس) کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں، اور جناب محمد عصیم کی مساعی شہیدہ اور توجہات کثیرہ سے جو مدد ملی ہے اس کا میں شکریہ ادا کرتا ہوں۔

گزشتہ جلدوں کی طرح اس جلد میں بھی ایک کم و بیش مبسوط و بیاچہ شامل ہے۔ اس پوری کتاب کا منظر نامہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ اس کے ذریعہ ہماری کلاسیکی شعریات کی بازیافت ممکن ہو، اور اس طرح صرف میر ہی نہیں، بلکہ تمام کے تمام کلاسیکی ادب کے مطالعے اور اس کی تحسین اور قیمن قدر کی نئی راہیں کھل سکیں۔ لیکن بعض دوستوں نے مشورہ دیا کہ کلاسیکی شعریات کے مباحث کو ربط و ترتیب

کے ساتھ یکجا بھی پیش کیا جائے تو بہتر ہے۔ دوسری بات یہ کہ بعض لوگوں کو اب بھی اس معاملے میں تردد ہے کہ ہمیں اپنی کلاسیکی شعریات (اگر ایسی کوئی شے ہے بھی) کی روشنی میں اپنا ادب پڑھنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اس تردد کی تہ میں جو اصل سوال مضمر ہے وہ یہ ہے کہ ادب کے معیار آفاقی ہیں یا مقامی؟ یعنی کیا ہر ادبی تہذیب اپنے معیار خود مقرر کرتی ہے یا اسے ایسے معیاروں کی پابند ہونا چاہئے جو عالمی اور آفاقی ہیں؟ اگر ہر ادبی تہذیب کو سپین عالمی معیاروں کی روشنی میں عمل پیرا ہونا چاہئے، تو یہ معیار کس تہذیب نے مرتب کئے ہیں؟ یا کیا کوئی عالمی ادبی پارلیمنٹ ہے جس نے با اتفاق رائے (یا کثرت رائے سے) ان معیاروں کو مرتب اور نشر کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ کوئی ایسی تہذیب، یا کوئی ایسی عالمی پارلیمنٹ نہیں ہے، اور نہ ہو سکتی ہے، جس کے احکامات سب پر چلتے ہوں، یا چل سکتے ہوں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ گزشتہ سو برس سے جن معانی و اصول کو ہم آفاقی سمجھتے رہے ہیں وہ دراصل مغرب سے حاصل کئے گئے ہیں (یا ہم انھیں مغرب سے حاصل شدہ سمجھتے ہیں)۔ بے شک یہ معیار و اصول بہت محترم اور موقر ہیں۔ ہم نے ان سے بہت قیمتی باتیں سیکھی ہیں اور آئندہ بھی سیکھتے رہیں گے (خاص کر طریق کار کے میدان میں)، لیکن یہ بات بالکل واضح طور پر کہہ دینے کی ہے کہ کسی تہذیب کے معیار کسی دوسری تہذیب کے معیاروں پر فوقیت نہیں رکھتے۔ سب اپنی اپنی جگہ پر گنج اور درست ہیں۔

تمہید القیاس، یہ بات بھی ظاہر ہے کہ اگر کسی تہذیب کے ادبی معیار کسی دوسری تہذیب کے ادبی معیاروں سے متفوق ہوں، تو دوسری تہذیب کے اصول و معیار کو ثانوی حیثیت ملے گی۔ مثلاً اگر ہمارے یہاں غزل کے اندر کوئی داخلی یا ظاہری ربط، یا ارتقاے خیال، ضروری نہیں، اور اگر کسی اور تہذیب کے معیاروں کی رو سے نظم اسی وقت کامیاب ہے، جب اس کے مختلف حصوں میں ربط اور ارتقاے خیال ہو، تو غزل کی حد تک ہم اپنے اصول کو فوقیت دیں گے، غیر تہذیب کے اصول کو نہیں۔ اسی طرح، اگر ہمارے یہاں شعر میں "ذاتی جذبہ" اور ذاتی تجربہ، اور اپنے آپ پر گزرتے ہوئے معاملات "گو بیان کرنا" ضروری نہیں، اگر ہمارے یہاں عشقیہ شاعری کے لئے ضروری نہیں کہ شاعر "آپ بیٹی" یا کم سے کم اپنے "ذاتی یا داخلی" کوائف بیان کرے، تو ہماری عشقیہ شاعری کی حد تک یہ اصول کسی دوسری تہذیب کے اس اصول پر فوقیت رکھے گا، جس کی رو سے عشقیہ شاعری میں شاعر کے "ذاتی اور داخلی" کوائف بیان ہونا چاہئے۔ اگر ہماری کلاسیکی تہذیب کی رو سے شاعر کا بڑا کمال یہ نہیں ہے کہ وہ بالکل "طبع زاو" یعنی مولک یا



(Original) ہو، بلکہ اس کا کمال یہ ہے کہ مضامین (جو پہلے سے موجود ہیں، یا جنہیں ہم پہلے سے موجود فرض کرتے ہیں) کو نئے رنگ سے، یا پہلے سے بہتر ڈھنگ سے پیش کرے، تو اس پر "چائے ہوئے" نوالے لگتے، اور "چھوڑی ہوئی بڑیوں کو دوبارہ چھوڑنے" کی کوشش کا الزام نہ صرف غلط ہے، بلکہ مضمون آفرینی کے بنیادی اصولوں سے بے خبری کا بھی ثبوت ہے۔

واضح رہے کہ مولف پن (Originality) کا یہ تصور کہ ہر شاعر دوسرے شعرا سے لازماً مختلف ہو، انیسویں صدی کا مغربی رومانی تصور ہے، اور مشرقی تصور تخلیق و تکمیل سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ عربی شعریات میں مضمون آفرینی کا تصور بہت ترقی یافتہ نہیں، لیکن وہاں بھی شیخ عبدالقادر جرجانی "سرقت" کے اس تصور سے بے گناہ نظر آتے ہیں جو ہمارے یہاں انیسویں صدی میں عام ہوا۔ عبدالحسین ذریں کو ب نے جرجانی کے نظریے کو یوں بیان کیا ہے کہ سرقت اسی وقت قائم ہوتا ہے جب کوئی شاعر بہت سوچے اور کوشش اور تامل کے باوجود وہی بات کہے جو دوسرے کہہ گئے ہیں۔ جرجانی کہتے ہیں اگر دو شاعروں میں اتفاق معنی (= مضمون) ہو تو یہ دو صورتوں سے خالی نہ ہوگا۔ یا تو دونوں "غرض" میں متفق ہیں (مثلاً دونوں اپنے مربی کی مدح کر رہے ہیں)۔ ایسی صورت میں سرقت کا سوال نہیں۔ پھر یہ ہو سکتا ہے کہ دونوں میں "طریق و لالت" کا اتفاق ہو (مثلاً دونوں اپنے ممدوح کو فتوت میں دریا، دلاوری میں شیر، وغیرہ قرار دیں)۔ ایسی صورت میں اگر یہ ظاہر ہو کہ ان میں سے کسی ایک شاعر نے یہ مضمون "سعی و جہد و تامل" کے بعد حاصل کیا ہے (یعنی وہ بہت کوشش کے بعد بھی وہیں پہنچے جہاں دوسرا پہنچ چکا ہے)، تب ہی اس پر سرقت و انتحال کا حکم ہو سکتا ہے۔ یعنی جرجانی کی نظر میں سرقت کوئی اہم بات نہیں، قوت تخلیق کی ناکامی البتہ اہم بات ہے۔

شمس قیس رازی نے سرقت و استقاہ کو انتحال، الہام، سلع اور نقل کی چار قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ "نقل" سے ان کی مراد چہ بہ یا (Copy) نہیں، بلکہ مضمون کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنا ہے۔ انہوں نے جو مثالیں دی ہیں، اور ان پر جس طرح اظہار خیال کیا ہے، اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ نقل کو قابل ستائش سمجھتے ہیں۔ بعد میں ہمارے یہاں شمس قیس رازی کی الوداع کو اور بھی باریک اور لطیف طریقے سے سرقت قرار دیا، ترجمہ، اقتباس، اور جواب کے زیر عنوان جگہ جگہ بیان کیا گیا۔

منسکرت شعریات میں جرجانی سے بھی پہلے آئندہ دروہمن نے، اور پھر راج شیکھر نے ان

معاملات پر بہت عمدہ بحث کی ہے۔ منکند لائحہ کا کہنا ہے کہ ان دونوں مفکروں کی نظر میں "نیا اس وقت وجود میں آتا ہے جب قوت تخلیق کے ذریعہ پرانے کی تعمیر نو کی جائے۔" قدیم منسکرت شعریات میں ایک مکتب کا خیال تھا کہ شعر میں نئی بات کہنا ہی ممکن نہیں، کیوں کہ شاعری अनुभाषयानुनामसामनयम کا اظہار کرتی ہے۔ منکند لائحہ نے اس کا ترجمہ Universals of experience کیا ہے۔ چونکہ یہ آفاقی حقائق تعدد میں محدود، اور تمام انسانوں میں بہر زمان و بہر وقت مشترک ہیں، اس لئے پرانے لوگوں نے انہیں پہلے ہی بیان کر دیا ہے۔ لہذا اب نئے کہنے والوں کے لئے بچا ہی کیا ہے؟ (عربی کا مشہور قول مازک الاول لا آخر" انگوں نے چھیلوں کے لئے کچھ نہیں چھوڑا" یاد آتا ہے۔) اس کا جواب آئندہ دروہمن نے یہ دیا کہ جب نیا لفظ ہوگا تو نیا مضمون اور نئے معنی بھی ہوں گے۔ (کیا عجب کہ طالب آملی کا مشہور قول "لفظ کے تازہ و است بہ مضمون برابر است" پڈت راج بنگن ہاتھ کے واسطے سے آئندہ دروہمن کے یہاں سے حاصل ہوا ہو؟) لہذا پرانی بات کو نئے الفاظ میں بیان کرنے سے بات بھی نئی ہو جاتی ہے۔

آئندہ دروہمن اور راج شیکھر نے مضمون آفرینی کے بارے میں جو لطیف بحثیں کی ہیں، ان کو آئندہ کے لئے چھوڑتا ہوں۔ بس یہ عرض کرنا ہے کہ ان نکات پر گفتگو کرتے وقت خود منکند لائحہ نے "اردو فارسی ادب کی مشہور اصطلاح" "مضمون کا ذکر کیا ہے، اور انہوں نے "مضمون" کا ترجمہ (Theme) یا (Substance) کیا ہے، جو بالکل درست ہے۔ لطف یہ ہے کہ حالی کو عربی فارسی شعریات کے حوالے سے ان باتوں کا شعور تھا۔ چنانچہ وہ ابن خلدون کا قول نقل کرتے ہیں کہ "معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں۔ ضرورت ہے تو صرف اس بات کی ہے کہ ان معانی کو کس طرح الفاظ میں ادا کیا ہے۔" (ابن خلدون کا یہ قول براہ راست جرجانی سے مستعار ہے، اور معلوم ہوتا ہے کہ جرجانی اور آئندہ دروہمن نے ایک ہی مکتب میں تعلیم پائی تھی۔)

برنڈ رسل (Bertrand Russell) نے جب یمن جا کر وہاں کی تہذیب اور روایات کا براہ راست مطالعہ کیا تو اس کو یہ جان کر حیرت اور مسرت ہوئی کہ مولف پن (Originality) کا تصور صرف وہی ایک ہی نہیں ہے جو مغرب میں رائج ہے، بلکہ مولف پن (Originality) کے معنی یہ بھی ہیں



کہ پرانی بات کو نئے انداز میں دہرایا جائے۔ رسل کو محسوس ہوا کہ چینی تصور انشا بھی اپنی جگہ پر درستی کا حامل ہے، اور ممکن ہے کہ یہ مغربی تصور سے بہتر بھی ہو۔ لیکن آزاد، حالی اور امداد امام اثر اور ان کے قریبین کو مشرقی تصور انشا میں عیب ہی عیب نظر آتے تھے۔ سچ ہے، شکست خوردہ تہذیب سب سے پہلے فاتح تہذیب پر عاشق ہوتی ہے۔ اس اصول کو ہیری لیون (Harry Levin) نے ”اقلیتی طبقے کی اپنے آپ سے نفرت“ (Self-hatred) سے تعبیر کیا ہے۔ افسوس ہے کہ ہم لوگ ابھی تک اس خود نفرتی (Self-hatred) سے آزاد نہیں ہوئے ہیں، اور آج بھی ہم اپنے پیش تر ادبی سرمائے پر شرمندہ ہیں، یا اسے لائق اعتنائیں سمجھتے۔

میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کے پیچھے ایک واضح شعریات (= تنقیدی تصورات جن کی روشنی میں کوئی متن فن پارہ کہلاتا ہے، اور جن کی روشنی میں فن پارے کی خوبیاں متعین ہوتی ہیں) موجود ہے۔ اور اس کو جاننا اس لئے ضروری ہے کہ جب تک ہم یہ نہ جانیں گے کہ ہمارے قدامتہ جب شعر کہتے تھے تو کس طرح یہ طے کرتے تھے کہ جو متن وہ بنا رہے ہیں، وہ شعر ہے؟ اور اس متن کو سننے پڑھنے والے کس طرح معطوم کرتے تھے کہ جو چیز ہمارے سامنے پیش کی جا رہی ہے، وہ شعر ہے کہ نہیں؟ اس وقت تک ہم کلاسیکی شاعری سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہو سکیں گے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تمام تخلیقی ادب اصلاً ایک ہے۔ لہذا اس شعریات کا بڑا حصہ تمام ادبی کارگزاری (وہ مثر ہو یا نظم) کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔ مرے کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد اور اسلوب احمد انصاری، اور داستان کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد، وقار عظیم اور گیان چند سے جو مسامحے ہوئے، وہ اسی وجہ سے کہ یہ لوگ کلاسیکی غزل کی شعریات سے ناواقف تھے۔ ورنہ ”ہومان نامہ“ (مصنف احمد حسین قمر) کا یہ سرسری بیان بھی ان بزرگوں کی بہت سی مشکلات کو حل کرنے کے لئے کافی تھا:

”چینی تہذیب میں اشیا کے تصور کے بارے میں آئی۔ اے۔ رچرڈس (I.A. Richards) نے اپنی مشہور کتاب (Coleridge on Imagination) میں آر۔ ڈی۔ جیمز (R.D. Jameson) کا ایک طویل اقتباس نقل کیا ہے۔ اس کے چند جملے حسب ذیل ہیں۔ ”یہ بات واضح ہوئی چاہئے کہ مغرب والوں کے لئے چینی دنیا کا مفہوم ہے کیونکہ مغرب والے پوچھنے کا عادی ہے کہ ”کیا یہ چیز فطری (یا فطرت کے مطابق) ہے؟“ اور چینی یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ ”کیا یہ چیز انسانی ہے؟“ مغربی طرز فکر عمل کار، حقانیت ہے کہ وہ اپنے تصورات کی توثیق حیاتیات (Biology) میں ڈھونڈتا ہے، اور چینی طرز فکر عمل اپنے تصورات کی توثیق روایت میں ڈھونڈتا ہے۔“

صاحب قراں بھی بے قرار ہو کر رو رہے ہیں فرماتے ہیں کہ اسے نورِ نظر شعرا کے کلام کا کیا اعتبار ہے ان مضامین پر خیال کرنا سراسر بے کار ہے شاعر کو یہ خیال رہتا ہے کہ تکلفات لفظی ہوں خواہ مذہب رہے خواہ جائے جو مضمون سامنے آگیا وہ نظم کر دیا، پڑھنے والا اس کے تکلفات کو دیکھے، مضمون کا اس کے اعتبار نہ کرے۔ (صفحہ ۶۹۳)

موقع اس کلام کا یہ ہے کہ لشکر اسلام کے بادشاہ قباد کو آئینے میں اپنا حسن و جمال دیکھ کر خیال آیا ہے کہ زندگی چند روز ہے۔ ”اپنے جمال کو دیکھ کر محو ہو گئے دل سے کہتے ہیں مقام افسوس ہے کہ یہ صورت ایک دن خاک میں مل جائے گی، اسے قباد اس سلطنت میں تم سے بڑے بڑے ظلم ہوئے، وہ عادل جو پوچھے گا تو کیا جواب دو گے۔ یہ سوچ کر آئینہ خانے سے حیران و پریشان روتے ہوئے اٹھے۔“ پھر جب صاحب قراں (امیر حمزہ) نے اس رنچ کا سبب پوچھا تو قباد نے بے ثباتی دنیا کے مضمون پر چند شعر پڑھے۔ اس کے جواب میں امیر حمزہ کی وہ تقریر ہے جو میں نے اوپر نقل کی۔ اس کلام میں دو اہم ترین نکتے ہیں (۱) شاعری کی اہمیت اس کی قدر و حقیقت (Truth Value) کی بنا پر نہیں۔ بلکہ لفظی محاسن کی بنا پر ہے۔ (۲) شاعر کا کام مضمون تلاش کرنا اور نظم کرنا ہے، خواہ اس میں تعلیم و مومنت کا پہلو ہو یا نہ ہو۔ یہاں یہ کہنے سے کام نہ لینے کا کہ داستان گو صاحبان تو ”زوال پندیر“ اقدار کے نمائندے تھے، ان کی بات کا کیا اعتبار؟ داستان گو یوں کی اقدار کو ”زوال پندیر“ تو ہم آپ کہتے ہیں، کیوں کہ ہمیں انگریزوں نے یہی سکھایا ہے، ورنہ بڑے خود وہ لوگ تو اپنی بہترین اقدار کے غائب آخری پاسدار تھے۔ دوسری بات یہ کہ احمد حسین قمر نے امیر حمزہ سے جو بات کہائی ہے، اس کی عملی صورت ہم اپنی کلاسیکی شاعری میں دیکھ سکتے ہیں۔ ممکن ہے آپ میر کے زمانے کو مغلوں کے زوال (اور اس لئے ہندو اسلامی تہذیب کے زوال) کا زمانہ کہیں، لیکن دلی یا نصرتی یا وجہی کے زمانے کو تو ایسا نہیں کہہ سکتے۔ وجہی نے اپنی مثنوی ”قلب مشتری“ (زمانہ تحریر ۱۶۰۹ء) میں شاعر بننے کا شوق رکھنے والوں کو کچھ نصیحت کی تھی۔ اس کا مختصر تجزیہ سچ انما کی کتاب میں ہے۔ اشعار یوں ہیں۔

رکھا ایک معنی اگر زور ہے معنی مضمون  
دلے بھی مزا بات کا زور ہے



اگر خوب محبوب جوں سور ہے سور = سوز  
سنوارے تو نوڑ علی نور ہے  
اگر لاکھ عیاں اچھے نار میں اچھے = ہوں  
ہتر ہو دے خوب سنگار میں

اس سے بھی کچھ پہلے شیخ احمد گجراتی اپنی مثنوی "یوسف زلیخا" (زمانہ تحریر ۱۵۸۰-۱۵۸۸)

میں اپنی صفت یوں بیان کر چکے ہیں۔

جے اصناف ہوں گے شعر کیرے کیرے = کیرے  
کہن مشکل نہیں نزدیک میرے  
خیال و خاص طرزاں خاص لیاؤں  
غرائب ہور بدائع لیا دکھاؤں  
سبہ معنی مرے بھی اونچ اچکل سبہ = مبارک۔ اچکل = شوخ  
جو نور آکاس دسیں نیچ اس قل دسیں = دکھائیں

اگر تمثیل کے عالم میں آؤں  
بن اس عالم نوا عالم دکھاؤں بن = بھائے۔ نوا = نیا  
کبھی زچو کوں جیو دے چھڑاؤں  
کبھی جیو جیوتی کا جیو اڑاؤں  
کبھی دھرتی کوں انہر کر اچاؤں اچاؤں = بلند کروں  
کبھی انہر کوں دھرتی کر بچھاؤں

یہ لوگ تو اپنی روحانی اور مادی اقدار کے عروج پر متمکن ہیں، لیکن ان کے بیان میں وہی روح بول رہی ہے جو "ہومان نامہ" کے الفاظ میں ہے۔ یہ کہنا محض زیادتی ہے کہ ان میں "زوال آمادہ" اقدار

ان اشعار کا متن سید جعفری مرحوم مثنوی "یوسف زلیخا" از احمد گجراتی سے ماخوذ ہے۔ میں نے کتابت کے الفاظ درست کر دیے ہیں۔

منعکس ہیں، اور ان کی روشنی میں ہمارے کلاسیکی شعر کو نہ پڑھنا چاہئے۔ جس کام کے جو اصول ہیں، اور جن کی روشنی میں وہ کام معنی فیز ہوتا ہے، ان سے صرف نظر کریں تو تاریکی ہی تاریکی ہے۔

یہ وجوہات ہیں جن کی بنا پر میں نے جلد سوم اور جلد چہارم کے دیباچے کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کو بیان کرنے اور اس پر بحث کے لئے مختص کئے ہیں۔ جلد سوم کا دیباچہ تین ابواب میں ہے۔ پہلے باب میں اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش ہے کہ ادبی معیار مقامی ہوتے ہیں، عالمی نہیں۔ (اس نتیجے پر میں بڑی سلی و تلاش کے بعد پہنچا۔ اپنی ادبی زندگی کے کئی برس میں نے ادب کے "عالمی" معیاروں کی ناکام جستجو میں گزارے ہیں۔) دوسرے باب میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کا ایک خاکہ، اور اس خاکے کا مفصل بیان پیش کر کے میں یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے قریباً گم شدہ کلاسیکی معیاروں کی بازیافت اقوال شعرا کی مدد سے ممکن ہے، اور یہ کہ اس شعریات کا باقاعدہ آغاز اٹھارویں صدی میں ہوتا ہے۔ "گجری" اور "دکنی" (= قدیم اردو) کے زمانے میں اس شعریات کے اجزائے موجود تھے، لیکن منتشر حالت میں، اور اس زمانے کے شعرا میں مختلف اسالیب کی کشش بھی نظر آتی ہے۔ سترہویں صدی کے اواخر میں اور اٹھارویں صدی کے اوائل میں جب ہماری شاعری نے سبک بندی کو اختیار کیا تو قدیم و جدید، اور غیر مقامی و مقامی تصورات کے امتزاج سے ایک نئی شعریات وجود میں آئی۔ جسے میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کہتا ہوں۔ باب دوم میں ان باتوں کا مختصر بیان کر کے میں نے باب سوم میں اقوال شعرا کو مختلف عنوانات کے تحت درج کیا ہے، اور ان پر تھوڑی بحث کی ہے۔

کلاسیکی شعریات کے بنیادی تصورات پر مفصل بحث پر مبنی بقیہ دیباچے کو میں جلد چہارم کے دیباچے میں شامل کر رہا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ جلد سوم اس وقت بھی توقع اور منصوبے سے زیادہ طویل ہو گئی ہے۔ چاروں جلدوں کا توازن برقرار رکھنا بھی ضروری ہے۔ جو باتیں اس دیباچے میں مجمل ہیں، یا تحریر ہی میں نہیں آئی ہیں، ان کو مناسب المصاب اور مثالوں کے ساتھ جلد چہارم میں ملا کر دیا جاسکے گا۔ غور و فکر کا سلسلہ چونکہ ابھی جاری ہے۔ اس لئے ممکن ہے ضرورت کے ساتھ بعض باتوں کی اہمیت میری نظر میں زیادہ یا کم ہو جائے۔ لیکن میرا خیال ہے میں نے تمام بنیادی معاملات کا احاطہ کر لیا ہے۔ چونکہ اس کام میں مجھے اپنے پیش روؤں کی رہنمائی حاصل نہ تھی، اس لئے یہاں میری مثال اس مسافر کی سی ہے جس کے پاس نقشہ تو ہے، لیکن وہ نقشے کے علامات کو اچھی طرح پڑھ نہیں سکتا، اور صرف وجدان اور گذشتہ



تجربے کی روشنی میں ان کا مفہوم نکالا ہے۔ امید اور توقع ہے کہ میرے بعد آنے والے اس کام کو مجھ سے بہتر انجام دے سکیں گے۔

جلد دوم کی تمہید میں مذکور تھا کہ جلد سوم ردیف و اؤنک ہوگی اور جلد چہارم میں ردیف و اوری کا انتخاب ہوگا۔ بعد میں مجھے محسوس ہوا کہ ردیف و اوری کو یکجا کرنے سے جلد چہارم بہت حجم ہو جائے گی۔ لہذا ردیف و اوری جلد (سوم) میں شامل کر لیا ہے۔ اب جلد چہارم انشاء اللہ ردیف کی اور دیباچے پر مشتمل ہوگی۔

میں عزیز بی نظیر احمد صدیقی کا ممنون ہوں کہ انھوں نے ”اسرار البلاغت“ کی بعض اہم عبارات کو میرے لئے سلیس اردو میں ترجمہ کیا۔ کولمبیا سے پروفیسر پریچٹ (Frances Pritchett) نے ”اسرار البلاغت“ کے استنبول ایڈیشن (۱۹۵۴) پر ایچ۔ رٹر (H. Ritter) کے مبسوط دیباچے کی نقل فراہم کی۔ نیر مسعود نے عبدالحسین زریں کوب کی کتاب ”نقد ادبی“ کی دونوں جلدیں اور چودھری محمد نعیم نے کمال ابو ذیب (Kamal Abu Deeb) کی قابل قدر کتاب (Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery) عطا کیں۔ موخر الذکر کتاب کی خبر بھی مجھے چودھری محمد نعیم ہی سے ملی۔ میں ان تمام دوستوں اور کرم فرماؤں کا ممنون ہوں۔ لیکن ان تحریروں سے میں نے جو دائیں اور تانج مستحیط کئے ہیں۔ ان کے لئے میرے دوستوں کو شکریہ ادا کرتا ہوں۔

لکھنؤ، ۲۱ نومبر ۱۹۹۱

الہ آباد، ۲۰۰۶

شمس الرحمن فاروقی

## دیباچہ طبع سوم

اسے کرشمہ قدرت ہی کہنا چاہئے کہ ”شعر شور انگیز“ جیسی کتاب کا تیسرا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے۔ اس میں خدا کے فضل کے ساتھ میر کی مقبولیت اور ہمارے زمانے میں میر کی قدر و قیمت از نیشن پہچاننے کے رجحان کو بھی دخل ہوگا۔ مجھے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں، اور یہ یقین کلیات میر کے ہر مطالعے کے ساتھ بڑھتا ہی جاتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب کے قاری اور شائق کو اس بات کی بھوک بھی بہت تھی، اور ہے، کہ میر کو از سر نو پڑھا اور سمجھا جائے۔ لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”شعر شور انگیز“ نے بہر حال ایک حقیقی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بازار کی ضرورتوں اور تقاضوں کے پیش نظر ”شعر شور انگیز“ کا دوسرا ایڈیشن بہت جلدت میں شائع کیا گیا تھا، لہذا اس میں کتابت کے بعض اغلاط کی تصحیح کے سوا کچھ ترمیم نہ کی گئی تھی، بلکہ کونسل کے عہدہ داروں نے کتاب پر ایس میں بھیج کر مجھے مطلع کیا کہ دوسرا ایڈیشن تیار ہو رہا ہے۔ بہر حال، اس وقت کتاب کی مانگ اس قدر تھی کہ مجھے ان کے عمل پر صا د کرنا پڑا۔ خوش نصیبی سے اس بار کونسل کے پاس وقت زیادہ تھا اور تیسرے ایڈیشن کی منصوبہ بندی زیادہ اطمینان سے ممکن ہو سکی۔ ادھر مجھے یہ فائدہ ہوا کہ دوستوں نے اس کتاب کے متعلق جن باتوں کی طرف مجھے متوجہ کیا تھا ان پر میں بھی حتی الوسع توجہ اور غور و فکر کر کے ان سے متحج ہو سکا۔ گزشتہ کئی برسوں میں بعض مزید باتیں مجھے سوجھی تھیں، یا میرے علم میں آئی تھیں۔ لہذا اصلاح اغلاط کے علاوہ کچھ نکات کا اضافہ بھی میری طرف سے ممکن ہو سکا ہے۔

”شعر شور انگیز“ پر لکھا تو بہت گہرا، لیکن کم ہی دوستوں نے اس پر علمی اور تحقیقی انداز میں کلام



کیا۔ بعض کرم فرماؤں کو کتاب میں صیب ہی صیب نظر آئے، بلکہ بعض نے تو اسے مطالعات میر کے حق میں مضرب جانا۔ ان دوستوں کی خدمت میں یہی عرض کیا جاسکتا ہے کہ عامی و عالم دونوں طبقتوں میں کتاب کی مقبولیت تو کچھ اور ہی کہتی ہے۔ ایک دوسرے یہ ظاہر کی گئی کہ کتاب میں میر کے اچھے شعر بہت کم ہیں اور عموماً اشعار کے جو مطالب بیان کئے گئے ہیں وہ میر کے ذہن یا عندیہ میں ہرگز نہ رہے ہوں گے۔ اس بات کا مفصل جواب میں نے جلد دوم کے دیباچے میں عرض کر دیا ہے۔ یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں، مگر اس کے کہ وہ لوگ انتہائی برخود غلط ہوں گے جو یہ گمان کریں کہ جن مطالب تک ہماری رسائی ہو سکتی ہے، میر کی رسائی ان مطالب تک ممکن نہ تھی۔ گویا بے مثال تخلیقی صلاحیت فکری عظمت اور طہیست کے باوجود میر کا ذہنی اور علمی رتبہ ہم سے کم تھا۔ سبحان اللہ۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ادب فنی کا بہت پرانا اور مستند کلیہ ہے کہ قاری رسامع کسی متن کا وہی مطلب نکال سکتا ہے متن جس کا تحلیل ہو سکتا ہے۔ متن کی اشاعت کا مصنف اس کا واحد مالک نہیں رہ جاتا۔ بڑی شاعری کی پہچان عموماً یہی بتاتی گئی ہے کہ اس میں "فنی" کی فراوانی ہوتی ہے۔

جن دوستوں اور کرم فرماؤں کا شکریہ بطور خاص واجب ہے ان میں حبیب لیب جناب ثار احمد فاروقی کا ذکر سب سے پہلے اس لئے کرتا ہوں کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں اور ان کے احسان کا قرض اتارنے کے لئے میر سے پاس یہی ایک ذریعہ ہے کہ اپنے محسنین میں انھیں سرفہرست لکھوں۔ مقبول ادبی ماہنامے "کتاب نما" کے ایک خاص نمبر میں ثار احمد فاروقی مفطور نے "شعر شور انگیز" پر ایک طویل مضمون لکھا تھا۔ اس میں انھوں نے بعض عمومی مسائل تو اٹھائے ہی، لیکن میر کے بعض اشعار اور میری بعض مہارتوں پر انھوں نے انتہائی عالمانہ انداز میں اپنے افکار و خیالات بھی سپرد قلم کئے۔ میں نے ان مرحوم کی تحریر سے پورا استفادہ اور کبھی کبھی اختلاف کیا ہے۔ متن کتاب میں ان کا حوالہ بھی ہر جگہ دے دیا ہے۔ لہذا تفصیل وہاں سے معلوم ہو جائے گی۔ اللھم ارحمہ و اغفرہ آمین۔

"شعر شور انگیز" کی جلد اول کی اشاعت کے وقت میں لکھنؤ میں برسر کار تھا۔ کچھ مدت بعد ایک بار جب میں الہ آباد آیا تو مجھے جلد اول کا ایک نسخہ ملا جس کے ہر صفحے کو بغور پڑھ کر تمام الفاظ کتابت، حتیٰ کہ طباعت کے دوران سنئے ہوئے یا وحند لے حروف کی بھی نشان دہی جلی قلم سے کی گئی تھی۔ میں بہت متحیر اور متاثر ہوا کہ ایسے بھی لوگ ہیں جو کتابوں کا ہر ہر لفظ پڑھتے ہیں اور "شعر شور انگیز" کے سلسلے میں

بطور خاص متحقی ہیں کہ میں کوئی غلطی کتابت کی نہ رہ جائے۔ یہ کسالا کھینچنے والے صاحب (مجھے ان کا نام بعد میں معلوم ہوا) الہ آباد کے نوجوان شاعر نیر عاقل تھے۔ میں ان کی محبت اور محنت کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

اس کے بعد معروف شاعر جناب حنیف نجمی نے (اس وقت وہ مودہ باطلع میر پور میں قیام پذیر تھے، اب دھڑی چھتیس گڑھ میں ہیں) مجھے لکھا کہ انھوں نے "شعر شور انگیز" کی چاروں جلیں بغور پڑھ کر ہر صفحے پر الفاظ کتابت کی گرفت کی ہے اور بعض مطالب اور مسامحات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ میں نے ان کے تمام استدراک اور تصحیحات اور تجاویز منگالیں اور انھیں انتہائی توجہ سے پڑھا۔ حنیف نجمی صاحب نے حدیث اور قرآن کے بعض حوالوں میں بھی میر سے سو یا غلط فہمی کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کی سب باتوں کو ممکن حد تک میں نے متن میں ان کے نام کے ساتھ درج کر دیا ہے۔

اسی زمانے میں میر سے ایک اور کرم فرما اور دوست جناب شاہ حسین نہری اور نگ آبادی نے نہایت خوبصورت لکھائی اور نہایت مفصل اور باریک باتوں سے بھری ہوئی اپنی عالمانہ تحریر مجھے بھیجی۔ جناب نہری نے بھی چاروں جلدوں کے الفاظ کتابت درج کئے تھے اور قرآن وحدیث پر مبنی کئی نکات پر بھی گفتگو کی تھی۔ ہر دو حضرات نے بعض الفاظ ومحاورات کے معنی پر بھی کچھ معلومات مہیا کی تھیں یا استفسار بھیجے تھے۔ میں نے نہری صاحب کے تمام مباحث اور نکات کو ممکن حد تک ان کے حوالے سے کتاب کے متن میں شامل کر لیا ہے۔

کچھ عرصہ ہوا انجمن ترقی اردو (ہند) کے مقرر رسالے "اردو ادب" میں جامعہ ملیہ اسلامیہ یونیورسٹی کے جناب ڈاکٹر عبدالرشید کا ایک طویل مضمون شائع ہوا جس میں "شعر شور انگیز" پر بالکل نئے پہلو سے گفتگو تھی۔ جناب عبدالرشید نے بعض الفاظ ومحاورات کے معنی اور تعبیر پر بحث تو کی ہی، اساتذہ اور قدیم شعرا کے کلام سے دلائل لا کر انھوں نے بتایا کہ کئی الفاظ ومحاورات سے جنھیں میں نے مختص بہ میر سمجھا تھا، دراصل مختص بہ میر نہیں ہیں بلکہ آثار صدی کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی موجود ہیں۔ مضمون کی اشاعت کے بعد انھوں نے اپنی یادداشتیں بھی مجھے مہیا کیں جن میں بعض دیگر الفاظ ومحاورات پر اسی انداز میں کلام کیا گیا تھا۔ میں نے جناب عبدالرشید کے بیانات کو ممکن حد تک ان کے نام کے حوالے کے انھوں کو بھی اب مرحوم ہو گئے غفرلہ۔



ساتھ درج متن کر لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جناب عبدالرشید کی مہیا کردہ معلومات انتہائی عرق ریزی، وسعت تلاش و تھنوس، اور تحقیق لغات سے غیر معمولی شغف کا ثبوت ہیں۔

میں جناب نیر عاقل، جناب ثار احمد فاروقی مرحوم، جناب حنیف مجھی، جناب شاہ حسین شہری، اور جناب عبدالرشید کا شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں۔ ان حضرات کی محنتوں نے میرے افاق ذہن میں اضافہ کیا اور وہ میری کتاب میں اہم تصحیحات اور اضافوں کا سبب بنے، فجز اہم اللہ احسن الجزاء۔ میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال ڈائریکٹر حمید اللہ بھٹ، پرنسپل، پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کشن بھٹ، اور دیگر کارکنان کونسل بالخصوص جناب مصطفیٰ ندیم خان غوری، جناب محمد عصیم، جناب مسرت جہاں اور ڈاکٹر رشید صدیقی کا بھی ممنون ہوں۔ جناب پرویز شہریار نے ابھی چند نکتے ہوئے پرنسپل، پبلیکیشنز آفیسر کا عہدہ سنبھالا ہے۔ میں ان کا بھی شکریہ گزار ہوں۔ کمپیوٹر کی مدد و کتابت کے لئے عزیزان شاداب مسیح انڑماں، ریاض احمد اور بختی حیدر کا شکریہ واجب ہے۔ سید ارشاد حیدر نے کامل اشہاک سے تینوں پروف پڑھے، ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ عزیز ی امین اختر نے دفتری ذمہ داریاں مجھ سے لے کر میرا نوچہ ہکا کر دیا۔ جمیلہ، بارہاں اور افشاں کی دلچسپی میرے لئے ہمیشہ باعث مسرت و افزائش ہمت رہی ہے۔

اس کتاب کی پریس کاپی بننے وقت کونسل برائے فروغ اردو کے ڈائریکٹر کی حیثیت سے محترمہ رشی چوہدری برسرکار تھیں۔ ان کے پہلے کی مہینہ تک جناب ایس۔ موہن نے ڈائریکٹر کے فرائض انجام دئے تھے۔ اب ڈائریکٹر علی جاوید نے ڈائریکٹر کا عہدہ سنبھال لیا ہے۔ میں ان تینوں افسران کا شکریہ گزار ہوں۔

لہ آباد ستمبر ۲۰۰۵ء

اپریل ۲۰۰۷ء

شمس الرحمن فاروقی

دیباچہ

کلاسیکی غزل کی شعریات

باب اول

باب دوم

باب سوم

اختتامیہ

## باب اول

ہمارے یہاں کوئی سو برس سے اور مغرب میں اس سے بھی طویل تہذیب سے یہ خیال رائج ہے کہ ادب کو تنقیدی اصولوں کی روشنی میں پڑھنا چاہئے اور تنقیدی اصول آفاقی ہوں تو اور بھی اچھا ہے۔ بات بظاہر پتے کی ہے، کیوں کہ اگر تنقیدی اصول نہ ہوں گے تو ہمیں کیسے معلوم ہوگا کہ کون سا ادب پارہ اچھا ہے اور کیوں؟ اور کون سا ادب پارہ کم اچھا ہے اور کیوں؟ بلکہ خود یہ معاملہ بھی کہ کوئی تحریر ادب ہے کہ نہیں، تنقیدی اصولوں کے بغیر فیصل نہ ہو سکے گا۔ پھر یہ بھی ہے کہ تنقیدی اصول ہی ہمیں بتاتے ہیں کہ ادب کو پڑھنے کے کتنے اور کون سے طریقے ممکن ہیں، وغیرہ۔ تنقیدی اصولوں کی بنیاد اور مستقل اہمیت ثابت کرنے کے لئے مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں معلوم ہوتی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ ذرا سا غور بھی یہ واضح کرنے کے لئے کافی ہوگا کہ تنقیدی اصولوں کی اہمیت بنیادی نہیں، بلکہ ثانوی ہے۔ اس معنی میں کہ یہ اصول اسی وقت کارآمد ہو سکتے ہیں جب بعض باتیں طے (یا تقریباً طے) ہو جائیں اور بعض جھگڑے نپٹ جائیں (یا تقریباً نپٹ جائیں) مثال کے طور پر مندرجہ ذیل دو بیانات پر غور کیجئے:

(۱) استعارہ چکی شاعری کا جوہر ہے

(۲) شاعری کو حقیقت سے لبریز ہونا چاہئے

ظاہر ہے کہ یہ دونوں بیانات تنقیدی اصولوں کے عالم سے ہیں۔ اگرچہ بعض لوگ نمبر ۱ کو صحیح اور بعض لوگ نمبر ۲ کو صحیح قرار دیں گے، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ دونوں کے ماننے والوں کی تعداد کثیر ہے۔ بلکہ یہ کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ ہم سبھی ان میں سے ایک کے پیرو ہیں، اور بعض معصوم تو ایسے بھی ہیں جو ان دونوں اصولوں کو بہ یک وقت صحیح مانتے ہیں اسہولت کی خاطر بیان نمبر ۱ کو تسلیم کر لیں اور بیان

نمبر ۲ کو غلط مانتی کہہ سکتے ہیں۔ کسی بہتر اصول کے نہ ہونے کی مجبوری کے باعث میں ارسلوئی اصول کا ماننے والا ہوں۔ اب اگر آپ مجھ سے پوچھیں کہ تم نے یہ اصول کیوں کر برآمد کیا کہ استعارہ چکی شاعری کا جوہر ہے؟ تو میں جواب دوں گا: "چکی شاعری کو پڑھ کر"۔ پھر اگر آپ یہ پوچھیں کہ قصص کی شاعری کے بارے میں کیسے معلوم ہوا کہ وہ چکی ہے؟ تو میں یہ جواب دوں گا: "کیوں کہ اس میں استعارہ ہے۔" اب اپنا تک مجھے احساس ہوگا کہ میرا استدلال تو سراسر دوری (circular) ہے۔ لہذا میں دوسرا راستہ اختیار کروں گا اور کہوں گا: "بعض اصول ہیں جن کی روشنی میں یہ طے ہو سکتا ہے کہ کوئی شاعری چکی ہے کہ نہیں۔" مجھ سے یہ پوچھا جائے گا کہ وہ کون سے اصول ہیں جن کی روشنی میں یہ طے ہو سکتا ہے، اور استعارے والا اصول ان میں شامل ہے کہ نہیں؟ اب اگر میں یہ جواب دوں کہ استعارے والا اصول ان میں شامل نہیں ہے، تو آپ کہیں گے کہ پھر ایسے اصول کا اصول پٹینا بے کار ہے جو بنیادی بھی نہیں ہے۔ اور اگر میں یہ جواب دوں کہ استعارے والا اصول بنیادی ہے تو پھر وہی دور لازم آئے گا جس سے میں بھاگا پھر رہا تھا۔

لہذا اب میں خوب غور کر کے سوچ سمجھ کر، جواب دیتا ہوں: "چکی شاعری وہ ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔" لیکن جب مجھ سے پوچھا جائے گا کہ "کس کے دل پر؟" تو بالآخر مجھے کہنا پڑے گا کہ میں صرف اپنے دل پر اثر کا ذمہ لے سکتا ہوں، باقی کے بارے میں میرا محض گمان ہی گمان ہے۔ اور میرے دل پر شاعری کے علاوہ اور چیزیں بھی اثر کرتی ہیں، میں اس بات سے بھی انکار نہیں کر سکتا۔ اس بات کی وضاحت شاید ضروری نہ ہو، لیکن ایک دو جملے میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ دوسرے کے دل کا حال دوسرا ہی جانتا ہے۔ پھر مشکل یہ ہے کہ خود "دل پر اثر کرنا" فقیر پذیر بات ہے، اور ایسے حالات کا تابع ہے جن کا شاعری سے کوئی تعلق نہیں۔ مثلاً ممکن ہے کسی خاص جذباتی لگاؤ یا کم زوری یا مجبوری کے باعث آپ کے دل پر کسی معمولی سے جملے کا گہرا اثر ہو جائے اور اس وقت غالب یا میر کا شعر یا شیکسپیر کے بہترین مصرعے آپ کو لچر معلوم ہوں۔

اب میں آخری کوشش کر کے بڑی گہری بات نکالتا ہوں۔ "چکی شاعری" ہمیں حیات و کائنات کے بارے میں وجدانی علم عطا کرتی ہے۔" جواب میں کہا جاتا ہے: "اس بات کو ثابت کرو کہ وہ تحریر (باتیں) جس سے قصص حیات و کائنات کے بارے میں وجدانی علم حاصل ہوا ہے، شاعری ہی



ہے، کچھ اور نہیں ہے۔" اب مجھے احساس ہوتا ہے کہ یہاں بھی وہی دور لازم آ رہا ہے جو استعارے والے بیان میں تھا۔ میں شکست ماننے ہی والا ہوتا ہوں کہ میرا دوست، جو فلسفہٴ لسان سے خوب واقف ہے اور جو ردومن یا کہسن کی طرح لسانیات کو شعریات سے براہ راست منسلک کرنا چاہتا ہے، بول اٹھتا ہے کہ بھائی اصل معاملہ تو استعارہ ہے۔ استعارہ حقیقت کو محکم تر بنانے اور صحیح تر ڈھنگ سے پیش کرنے کا طریقہ ہے۔ اس لئے استعارے کی اہمیت بنیادی اور اصولی ہے۔ اور اسی لئے تمام نقد شعری بنیاداً استعارہ ہے۔ جواب میں کہا جاتا ہے کہ اقبال کے حسب ذیل مصرعے کا انگریزی میں ترجمہ کرو، اس طرح کہ استعارہ برقرار رہے اور مفہوم بھی ادا ہو جائے۔

میر عرب کو آئی ٹھنڈی ہوا جہاں سے

اب میرا دوست بغلیں جھانکنے لگتا ہے۔ کیونکہ انگریزی زبان میں "ٹھنڈی ہوا" استعارہ ہے سرد میری اور عدم مردت کا۔ اور اگر "ٹھنڈی ہوا" کا ترجمہ (warm breeze) کریں جو انگریزی استعارے کے لحاظ سے بالکل مناسب اور صحیح ہے، تو عرب کے ریگستان میں ہندوستان سے آنے والی گرم ہوا نیم محبت تو ہو نہیں سکتی۔ معلوم ہوا دونوں صورتوں میں دین ایمان کا خطرہ ہے۔ میرے دوست کو یہ بھی بتایا گیا کہ اگرچہ ہم اردو میں بآسانی سمجھ لیتے ہیں کہ "میر عرب" استعارہ ہے "رسول خدا" کا، لیکن اس کے انگریزی ترجمے (Lord of Arabia) کو "رسول خدا" کا مستعار منہ نہیں کہہ سکتے، جب تک کہ ترجمے کے حاشیے میں وضاحت نہ ہو۔ استعارہ معنی حقیقت کا نہیں، بلکہ حقیقت کے اس رخ، یا اس پہلو یا اس کی اس شکل کا بیان ہے جو کسی زبان میں رائج ہے۔ یعنی استعارہ صرف اس حقیقت کو بیان کرتا ہے جو کسی زبان کے ذریعہ اس کے بولنے والوں پر منعکس ہوتی ہے۔ لہذا استعارے کی خوبی یا خرابی پر بحث کسی زبان کے حوالے سے ہی ہو سکتی ہے۔ مجرد اصول کے طور پر استعارے کو خوبی کا معیار ٹھہرانا غلط اور خطرناک ہے۔

میری اور میرے دوست کی پسپائی کے بعد وہ لوگ اٹھتے ہیں جنہیں میں نے افلاطونی کہا ہے۔ ان سے پوچھا جاتا ہے کہ آپ نے یہ اصول کہاں سے اخذ کیا کہ شاعری کو حقیقت سے لبریز ہونا چاہئے؟ وہ لوگ جواب میں بڑی لمبی تقریر کرتے ہیں جس کا لب لباب یہ ہے کہ کائنات معنی ہے بعض اشیاء پر جو اصلی اور حقیقی ہیں، لیکن ان کا وجود عین یعنی (Idea) کی سطح پر ہے۔ اگر وہ معنی وجود نہ ہوں تو کائنات

بھی نہ ہو۔ لہذا ہم سب کے لئے ضروری ہے کہ ان معنی و جودوں (ان کو نو افلاطونی صوفیوں کی زبان میں ایمان نہ کہہ لیجئے) کو پہچانیں، بیان کریں اور اپنے کلام میں ان کا ذکر کریں۔ اس کا ایک طریقہ، جو شاعر کو اختیار کرنا چاہئے، یہ ہے کہ وہ اپنی شاعری میں سب باتوں کو کھول کھول کر، پوری وضاحت کے ساتھ اسی طرح درج اور بیان کرے جیسی کہ وہ ہیں۔ اس کے جواب میں کئی سوال قائم کئے جاتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ ان وجودات معنی کا ثبوت کیا ہے؟ اگر وہ ہیں بھی تو یہ کیوں ضروری ہے کہ ہم ان کا بیان اپنے کلام میں کریں اور اس کا طریقہ یہ اختیار کریں کہ سب چیزوں کو ویسی ہی بیان کریں جیسی کہ وہ ہیں؟ اشیاء کو بیان کرنے کا وسیلہ زبان ہے، اور زبان میں جو حقیقت بیان ہو سکتی ہے اس کے درجے اور مرتبے پر ہم اقبال کے مصرعے کے حوالے سے ایک ہلکا سا لیکن واضح اشارہ کر چکے ہیں کہ حقیقت اسی حد تک بیان ہو سکتی ہے جس حد تک وہ زبان کے اندر ہے۔ تو پھر کیا یہ تقاضا بے معنی نہیں کہ ہم حقیقت کو بالکل ویسی ہی بیان کریں جیسی کہ وہ ہے؟

اس طرح کے بہت سے سوال ہیں جن کی یلغار میں افلاطونی گروہ مسکراتا رہتا ہے، کچھ جواب نہیں دیتا۔ وہ لوگ، جو اسطوئی اور افلاطونی حکما سے ادب شناسی کے اصول سیکھنے آئے تھے، شرمندہ اور مایوس ہو کر اپنے گھروں کو لوٹتے ہیں۔ لیکن اسطوئی اور افلاطونی علما کا گروہ ان کو سمجھاتا ہے کہ دیکھو، ممکن ہے ہمارے اصولوں سے تمہاری تشفی نہ ہوئی ہو، لیکن ایسے اصول ضرور ہوں گے، بلکہ یقیناً ہیں، جو ادب کو اسی طرح بیان کر سکیں اور اس کا علم تمہیں دے سکیں، جس طرح سائنس کے اصول کائنات کو بیان کرتے ہیں اور کائنات کا علم ہم سب تک پہنچاتے ہیں۔

یہ خیال ہمارے یہاں عام رہا ہے کہ تنقید ایک طرح کی سائنس ہے، یا سائنسی مزاج و طریقہ کار اس کو راں آتے ہیں۔ ہم لوگوں نے بعض نقادوں (مثلاً احتشام صاحب مرحوم) کو "سائنسی نقاد" کا لقب بھی دے دیا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ یہ مقالہ ان مقالوں سے بھی زیادہ گہرا ہے جن پر تھوڑی سی بحث میں نے اوپر درج کی ہے۔ سائنس کی دوسری خوبیوں اور خرابیوں سے قطع نظر کرتے ہوئے فی الحال میں صرف اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ سائنس نہ کائنات کو بیان کرتی ہے اور نہ اس کا علم ہمیں دیتی ہے۔ سائنس صرف یہ کرتی ہے کہ کائنات کے جو مظاہر اس کے احاطہ فکر یا حصار مشاہدہ میں ہیں، ان کو حقیقی الامکان قطعیت کے ساتھ بیان کرے اور بتائے کہ وہ ایسے کیوں ہیں؟ یہ بات کہ اس کے بیانات اور



توجیہات صحیح ہیں، کبھی بھی حتمی طور پر ثابت نہیں ہو سکتی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ کائنات دراصل کیسی ہے، یہ تو ہم نہیں بتا سکتے، لیکن وہ جیسی کچھ ہمارے فکر و مشاہدہ میں آ رہی ہے، ہم اس کی توجیہ فلاں فلاں نظریات کی رو سے اور ریاضی کی فلاں فلاں اشکال کی مدد سے کرتے ہیں۔ بہت سے بہت ہم اتنا کر لیتے ہیں کہ ہمارے بیانات کی نوعیت پیشین گوئی (Predictive) ہوتی ہے، اور جب تک وہ پیشین گوئیاں تجربے اور عمل کی روشنی میں صحیح ثابت ہوتی رہیں، ہمارے نظریات صحیح مانے جائیں گے۔ جہاں ہماری پیشین گوئی غلط ثابت ہوئی، ہمیں اپنا نظریہ بدلنا یا گزشتہ نظریے کو منسوخ قرار دینا پڑتا ہے۔ چنانچہ آئن اسٹائن (Einstein) نے لکھا ہے:

حقیقت کو سمجھنے کے لئے ہماری کوششوں کی مثال کچھ اس شخص اور اس کی مشین کی سی ہے جو کسی بند گھڑی کے پرزوں اور اس کی مشین کو سمجھنے کی کوشش کر رہا ہو۔ گھڑی کا ڈائل اس کو نظر آتا ہے، وہ سوئیوں کو حرکت کرتے دیکھ سکتا ہے، وہ گھڑی کی ٹک ٹک بھی سن سکتا ہے، لیکن گھڑی کو کھولنے کا کوئی ذریعہ اس کے پاس نہیں۔ اب اگر وہ ڈکی وزیرک ہے تو ممکن ہے وہ کسی ایسی مشینری کی ذہنی تصویر پیدا کر لے جس کے ذریعہ ان تمام باتوں کی توجیہ و توضیح ممکن ہو سکے، جنہیں وہ دیکھ رہا ہے۔ لیکن اسے اس بات کا یقین کبھی نہیں ہو سکتا کہ جو تصویر اس نے بنائی ہے وہ اور صرف وہ تصویر اس کے تمام مشاہدات کی توجیہ و تشریح کر سکتی ہے۔

لہذا سائنسی نظریات میں کوئی لازمیت نہیں۔ ممکن ہے وہ صحیح ہوں لیکن ہمارے پاس ان کی صحت کا کوئی یقینی ثبوت نہیں۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں نظریہ فلاں فلاں مشاہدات کی توجیہ و توضیح کر دیتا ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ نظریہ اصلیت سے مطابقت رکھتا ہے۔ مثلاً پانے زمانے میں لوگوں کا خیال تھا کہ سورج مغرب میں جا کر کہیں ڈوب جاتا ہے، لوگ ہر شام کو دیکھتے تھے کہ سورج مغرب میں غائب ہو جاتا ہے، اور یہ نظریہ کہہ کہیں ڈوب جاتا ہے۔ اس مشاہدے کی توضیح کے لئے کافی تھا۔ آج ہم جانتے ہیں کہ سورج ڈوبتا نہیں بلکہ اگر کسی جگہ وہ مغرب میں غائب ہوتا نظر آتا ہے تو کسی اور جگہ وہ اسی وقت مشرق میں نمودار ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ یہ نظریہ سورج کے طلوع و غروب کے مشاہدے کو بہتر طور پر

بیان کرتا ہے، لیکن اس بات کا کوئی ثبوت نہیں کہ یہ نظریہ گزشتہ نظریے ہی کی طرح غلط نہیں ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ آئن سٹائن کی گھڑی والی مثال ادب پر صادق نہیں آتی کیوں کہ گھڑی تو بند ہے، اور ادب بند نہیں ہے، ہم اسے پڑھ اور سمجھ سکتے ہیں، تو اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ ہم سارے ادب کو نہیں پڑھ سکتے۔ بہت سارا ادب، جو غیر زبانوں میں ہے، ہماری دسترس سے باہر ہے۔ اپنی زبان کا بھی وہی ادب ہم پڑھتے ہیں جو اس کے canon یعنی فہرست استناد میں شامل ہو، یعنی جسے استناد کا درجہ حاصل ہو۔ (استناد، یعنی (canonisation) خود مشکوک چیز ہے، لیکن فی الحال یہ ہماری بحث سے باہر ہے۔) یہ بھی ممکن ہے کہ ہم کسی زبان کے واقف، بلکہ ماہر ہوں، لیکن اس کے ادب کو نہ سمجھ سکیں، یا اسے ادب ماننے سے انکار کریں، عربی کی تبویہ شاعری کو ادب کا درجہ دینے میں بعض مغربی "ماہرین ادب" کو آج بھی بڑی مشکل ہوتی ہے۔ خود عربوں نے یونانی فلسفہ تو خوب پڑھا، لیکن یونانی شاعری ان کے لئے بند کتاب ہی رہی۔ عربوں کی نظر میں الیہ، طرہ، اور رمیہ کے تصورات بے معنی تھے۔ (ایسا کیوں تھا، اس کی کچھ تفصیل آئے گی، لیکن یہ بات تاریخی طور سے ثابت ہے کہ ارسطو کے سب سے بڑے مداح، شارح اور ارسطوئی فلسفے کو غیر معمولی باریکیوں سے مالا مال کرنے والے ابن رشد کو بھی الیہ، طرہ، اور رمیہ کی تفریقات کچھ خاص متاثر نہ کر سکیں۔)

تیسری بات یہ کہ سائنسی نظریات جن مشاہدات پر مبنی ہوتے ہیں ان کی جمالیاتی، اخلاقی یا روحانی قدر کا ان نظریات پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ مثلاً طلوع آفتاب یا غروب آفتاب کے منظر کو عام طور پر خوبصورت کہا جاتا ہے۔ بعض اوقات میں، اور بعض مقامات پر، یہ منظر عام سے زیادہ یا کم خوبصورت بھی کہا جاسکتا ہے۔ بعض اوقات میں، اور بعض مقامات پر، اس منظر کی نوعیت (یعنی روشنی، سرخی، اس کی مدت) عام سے مختلف بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن ان باتوں کا اس نظریے پر کوئی اثر نہیں پڑ سکتا جو آفتاب کے طلوع یا غروب کی توجیہ کے لئے وضع کیا جائے۔ اس کے برخلاف، ادب میں جن اقدار کی کارفرمائی ہم دیکھتے ہیں وہ خود ادب کی نوعیت پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ اور ادب کے ہمارے میں کوئی نظریہ ایسا نہیں ہے جو ان اقدار سے سراسر بے نیاز ہو۔ ادب میں اقدار کا وجود ہمارے مشاہدے کا نہیں بلکہ ہمارے مفروضات کا مرکب ہوتا ہے (یا اگر "مفروضات" کا لفظ برا معلوم ہوتا ہو تو "تصورات" "انکار" کہہ لیجئے)۔ لہذا ادب کی سائنسی توجیہ نہیں ہو سکتی، کیوں کہ سائنسی توجیہ کو اقدار سے سروکار نہیں



ہوتا۔ مثلاً یہ نظریہ کہ آفتاب دراصل نہ طلوع ہوتا ہے نہ غروب ہوتا ہے، اس اصول پر مبنی ہے کہ زمین گول ہے، اور زمین گھومتی ہے۔ یہ دونوں باتیں نہ اخلاقی ہیں، نہ غیر اخلاقی، نہ خوب صورت ہیں نہ بد صورت، نہ علوی ہیں نہ سفلی۔ بس یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر کسی مذہبی عقیدے کی رو سے زمین گول نہیں بلکہ چپٹی ہے، اور زمین گھومتی نہیں، بلکہ اپنی جگہ پر قائم ہے، تو پھر زمین کے بارے میں یہ بیانات غیر مذہبی (اور اس طرح غیر اخلاقی) قرار پائیں گے۔ لیکن اس کے معنی صرف یہ ہوئے کہ ان بیانات کو غیر مذہبی اور غیر اخلاقی کہہ کر ہم غیر سائنسی کارگذاری کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ کیونکہ سائنس تو پہلے ہی یہ کہہ چکی ہے کہ ہم مشاہدات کی ایسی توجیہ کرنا چاہتے ہیں جس کی رو سے ان مشاہدات کے بارے میں ہماری معلومات کا مکمل بیان ہو سکے اور تمام تعیضات رفع ہو جائیں۔ ہمیں اس سے کوئی غرض نہیں کہ یہ توجیہ مردوجہ اعتقادات (یا کسی بھی اعتقاد کی نفی کرتی ہے۔ گلیلیو (Galileo) نے جب مذہبی عدالت کے دباؤ میں آکر سب لوگوں کے سامنے پاواز بلند اقرار کیا کہ زمین سورج کے گرد گھومتی نہیں ہے، تو ذریعہ یہ بھی کہا کہ تم مجھ سے جو بھی کہنا لو، زمین تو گھومتی پھر بھی ہے۔ (اس کے برخلاف ادب کا معاملہ یہ ہے کہ اس میں وہی کچھ ہے جو ہم فرض کریں، ہمارے مفروضات کے باہر ادب کچھ نہیں ہے۔ جیمس جوائس (James Joyce) کے ڈول (Ulysses) کو بعض لوگوں نے قسطنطنیہ قرار دیا تو وہ قسطنطنیہ نہیں۔ لیکن جب لوگوں نے فیصلہ کر لیا کہ وہ قسطنطنیہ نہیں ہے تو وہ غیر قسطنطنیہ نہیں۔

چوتھی بات یہ کہ کسی بھی سائنسی نظریے کے بارے میں یہ نہیں کہا جاسکتا کہ بات تو سچی ہے، لیکن مجھے پسند نہیں اس لئے یہ سائنسی نظریہ نہیں ہے۔ ادب میں یہ روزی ہوتا رہتا ہے کہ ہم کسی چیز کو اچھا ادب ماننے سے اس لئے انکار کر دیتے ہیں کہ وہ (یا اس کا بنانے والا) ہمیں پسند نہیں۔ لہذا کسی تحریر کی ادبی توجیہ سائنسی نقطہ نظر سے ممکن ہی نہیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ تنقیدی نظریات کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کسی لازمییت کا حامل نہیں ہو سکتا۔ بہت سے بہت یہ ہو سکتا ہے کہ ہم بہت سے ادب پاروں کو (یعنی ان چیزوں کو جنہیں ادب پارہ کہا جاتا ہے) دیکھ کر یہ متعین کرنے کی کوشش کریں کہ ان میں کیا چیزیں مشترک ہیں؟ اور جب مشترک چیزوں کی فہرست بن جائے تو ہم یہ نظریہ قائم کریں کہ چوں کہ یہ چیزیں تمام ادب پاروں میں مشترک پائی گئی ہیں، لہذا یہ چیزیں ادب کی شناخت ہیں۔

اس طریق کار میں، جو بظاہر منطقی (اور شاید سائنسی) معلوم ہوتا ہے، بڑی خامیاں ہیں۔

سب سے بڑی خامی تو یہ ہے کہ اس کے ذریعہ اچھے اور برے ادب کی تفریق نہیں ہو سکتی۔ فرض کیجئے ہم مشترک اشیا کی فہرست بنانے کی غرض سے صرف ان ادب پاروں کو نگاہ میں رکھیں جو "اچھا ادب" ہیں تو پھر فہرست بنانے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ جب ہم جانتے ہی ہیں کہ فلاں فلاں تحریریں اچھا ادب ہیں، تو پھر اس کھنڈر کا کیا حاصل؟ یا اگر ہم ان ادب پاروں کو نگاہ میں رکھیں جنہیں "اچھا ادب" کہا جاتا ہے، تو بھی ہماری محنت تحصیل حاصل کے موا کچھ نہیں، کیونکہ جب ہم بعض تحریروں کو "اچھا ادب" کے نام سے پہچانتے ہیں تو پھر "اچھے ادب" کی پہچان متعین کرنے کی کیا ضرورت ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہم فہرست اس لئے بنانا چاہتے ہیں کہ وہ آئندہ ہمارے کام آئے۔ وہ فہرست ہمارے پاس ہوگی تو ہم لوگوں سے کہہ سکیں گے کہ اگر اچھا ادب پیدا کرنا ہے، یا اچھے اور برے ادب میں فرق کرنا ہے تو ہماری فہرست سے رجوع کرو۔ یعنی ہماری فہرست میں وہی قوت پیشین گوئی (Predictive power) ہوگی جو سائنسی نظریے میں ہوتی ہے۔ لیکن اس میں کئی مشکلیں ہیں۔ پہلی مشکل تو یہ ہے کہ سائنسی نظریے کی قوت پیشین گوئی صرف معلوم مشاہدات کے لئے ہے۔ اگر کوئی ایسا مشاہدہ رونما ہو جس کی توجیہ موجودہ سائنسی نظریے کے ذریعہ نہ ہو سکے، تو یا تو مشاہدے کو غلط ثابت کرنا ہوگا، یا پھر موجودہ نظریے کو رد کر کے کوئی نیا نظریہ بنانا ہوگا۔ ادب والوں کا معاملہ یہ ہے کہ وہ ایسے نظریات ہی بنانا چاہتے ہیں جو ہمیشہ اور ہر جگہ درست ہوں۔ مثلاً یہ اصول، کہ "استعارہ گچی شاعری کا جوہر ہے" عالمی اور آفاقی ہونے کا دعویٰ رکھتا ہے۔ جو شخص بھی اس نظریے کا موید ہے، وہ یہی کہے گا کہ یہ اصول تمام شاعری پر صادق آتا ہے، اور ایسے اصول کا فائدہ ہی کیا جو کہیں صحیح ہو اور کہیں صحیح نہ ہو اور دوسری مصیبت یہ ہے کہ اگر کوئی سائنسی نظریہ غلط بھی ثابت ہو جائے تو اس کا ماتم کوئی نہیں کرتا۔ مثلاً نیوٹن (Newton) کے بعض نظریات آئن سٹائن نے، اور آئن سٹائن کے بعض خیالات کو انجم نظریے (Quantum Theory) نے غلط ثابت کر دیے تو کسی کی خیر حرام نہیں ہوئی، بلکہ دنیا خوش ہی ہوئی کہ پلو ہم "حقیقت" سے قریب تر آ گئے۔ لیکن اگر کوئی ادب پارہ ایسا وجود میں آجائے جس کی روشنی میں ایسا تنقیدی نظریہ بنے جو ہم پر ثابت کر دے کہ (مثلاً) شکسپیئر یا حافظ یا میر خراب شاعر تھے تو خدا جانے کیا ہنگامہ برپا ہو؟

ایک مشکل یہ بھی ہے کہ اگر ہم نے "اچھے ادب" کی روشنی میں مشترک عناصر کی فہرست بنا بھی ڈالی تو کوئی ضروری نہیں کہ سب لوگ اس فہرست کو مان لیں۔ مثلاً میں نے ایک فہرست بنائی جس کی



رو سے غالب اور میر وغیرہ تمام "اچھے" شاعروں کے یہاں "تفکیک" کا عنصر مشترک ہے۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ میں جن شعروں میں تفکیک کی کارفرمائی دیکھتا ہوں، سب لوگ ان شعروں کو تفکیک کا حامل قرار دیں۔ پھر میری فہرست کی قدر و قیمت معلوم۔ مزید برآں یہ کہ جن چیزوں کو اچھا ادب کہا جاتا ہے ان میں اتنی طرح کی چیزیں مشترک ہیں کہ ہماری فہرست عملاً بے کار ثابت ہو سکتی ہے، خاص کر جب ہم یہ دیکھیں گے کہ بعض مشترک اجزاء ایک دوسرے سے بالکل متناقض بھی ہیں۔ مثلاً بعض "اچھے" شعرا کے یہاں "سادگی" ہے، بعض کے یہاں "جھپدیگی"۔ لہذا "اچھے" ادب کی تعریف یہ ہوئی کہ جو تحریر "سادہ" ہے وہ "اچھا ادب" ہے، اور جو تحریر "جھپدی" ہے وہ بھی "اچھا ادب" ہے۔ لیکن یہ بات تو منطق کا ادنیٰ طالب علم بھی جانتا ہے کہ اجتماع تقبضین محال ہے۔ اگر آپ یہ کہیں کہ "سادگی" اور "جھپدیگی" ایک ہی ادب پارے کے صفات کے طور پر تھوڑا سی پیش کئے جا رہے ہیں۔ ہم تو صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ بعض "اچھا ادب"، "سادہ" ہوتا ہے، اور بعض "اچھا ادب"، "جھپدی" ہوتا ہے۔ لیکن اس کے معنی تو یہ ہوئے کہ "اچھے ادب" کی صفات پر مبنی ایسی فہرست نہیں ہو سکتی جس کا اطلاق تمام "اچھے ادب" پر ہو سکے۔ لہذا ہماری فہرست مہمل نہیں تو بے کار ضرور ہے۔

بعض حالات میں "ادب"، "اچھا ادب" اور "اہم ادب" کی تفریق بے معنی ہو جاتی ہے۔ مثلاً ایڈگر آلن پو (Edgar Allan Poe) کے جاسوسی افسانے "اہم" اور "اچھا"، "ادب" کہے جاتے ہیں۔ لیکن تمام جاسوسی افسانے "اچھا ادب" نہیں ہیں۔ بعض لوگ تو ان کو "ادب" ہی ماننے سے انکار کر دیں گے۔ حالانکہ پلاٹ کی ندرت اور "جھپدیگی" اور اسرار کی بنا پر بہت سے دوسرے جاسوسی افسانے اگرچہ کے افسانوں سے بڑھ کر نہیں ہیں تو ان سے کم بھی نہیں ہیں، یا پھر آرتھر کانن ڈائل (Arthur Conan Doyle) کے افسانے اور ناول ہیں کہ ان کے بارے میں یہ کہنا ممکن نہیں کہ وہ "ادب" نہیں ہیں۔ اکثر لوگ ان کو "اچھا ادب" بھی قرار دیں گے۔ اور ان کی اہمیت سے تو کسی کو انکار نہیں۔ ہمارے یہاں نگار کی مشنری "کدم راؤ پدم راؤ" کی "اہمیت" اور اس کے "ادب" ہونے کے بارے میں کوئی شک نہیں۔ ہمیں یہ گوارا ہوگا کہ ہم "کدم راؤ پدم راؤ" کے بدلے پچھلے سویا ڈیزہ سو برس کی متعدد چھوٹی چھوٹی مشنریوں کو صفحہ ہستی سے محو کر دیں، لیکن ہم "کدم راؤ پدم راؤ" کو چھوڑنے پر راضی نہ ہوں گے۔ پچھلے سویا ڈیزہ سو برس کی چند مشنریوں کے ضائع ہونے سے ہمارے "ادب" کی صحت پر کوئی

اثر نہ ہوگا، لیکن "کدم راؤ پدم راؤ" کا ضائع ہونا ایک حادثہ عظیم ہوگا۔ لہذا "کدم راؤ پدم راؤ" اگر "اچھا ادب" نہیں بھی ہے، تو جتنی "ادب" ضرور ہے۔ پھر مشترک عناصر کی ایسی فہرست کیوں کر بنے جس کے اعتبار سے "کدم راؤ پدم راؤ" جیسا "ادب" بھی ہمارے کام کا ٹھہرے؟

یہ کہا جاسکتا ہے کہ "کدم راؤ پدم راؤ" (اور اس جیسی اور تحریروں) کو "ادب" میں جگہ اس لئے ملے گی کہ وہ بہت قدیم ہیں، یا نادر ہیں۔ تحریروں کے باب میں قدامت یا عدرت الگ ہی جنس ہیں اور ادب کی ثنوی یا فرائی سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ تحریروں کا قدیم یا نادر ہونا ہی ان کے "ادب" ہونے کا ثبوت ہے۔ بات تو ٹھیک ہے، لیکن اس میں گڑبڑ یہ ہے کہ مگر "ادب" کی کوئی ادبی تعریف نہیں۔ یعنی کسی تحریر کو ادب قرار دیا جانے کے لئے ضروری نہیں کہ اس میں "ادبی شان" بھی ہو، بس یہ کافی ہے کہ وہ پرانی ہو، یا اس کی طرح کی تحریروں باسانی دستیاب نہ ہوں۔ اس اعتبار سے کسی قدیم شے کا حساب بھی ادب ہے۔ مثلاً شمالی ہند میں جعفر زلی کی ایک مختصر تحریر کے علاوہ اٹھارویں صدی کے پہلے اردو نثر نہیں ملتی۔ اب اگر آپ کو سترہویں صدی کے کسی شے کا کھانا اردو میں لکھا ہوا مل جائے تو آپ اسے "ادب" قرار دینے میں حق بجانب ہوں گے اور تاریخ ادب میں اس کا ذکر بڑی اہمیت سے کریں گے۔ اس طرح یہ بھی ممکن ہے اگر کسی زمانے میں وہ تمام تحریروں نابود ہو جائیں جنہیں "اچھا ادب" کہا جاتا ہے، تو جو کچھ بچ رہے گا اسی کو "ادب" اور "اچھا ادب" کہا جاتا ہوگا۔

لہذا انھیں تنقیدی نظریات کی روشنی میں ادب کا مطالعہ سودمند نہ ہوگا۔ تنقیدی اصول و نظریات چاہے "اچھا ادب" پر کھربائے گئے ہوں، چاہے دل سے سوچ سوچ کر نکالے گئے ہوں، وہ محض اصول و نظریات ہیں۔ ان کی قدر اس وقت اور بھی مشکوک ہو جاتی ہے جب وہ کسی اور ادب، یا کسی اور تہذیب سے مستعار لئے گئے ہوں اور خود اس ادب سے برآمد نہ کئے گئے ہوں جس کی تنقید و تنہیم کے لئے انھیں استعمال میں لایا جا رہا ہے۔ کوئی تنقیدی اصول آفاقی نہیں ہوتا۔ لہذا غیر تہذیب یا کسی اور ادب سے حاصل کئے ہوئے اصول صرف اس حد تک صحیح ہیں جس حد تک ہمارا ادبی معاشرہ انھیں قبول کرتا ہے۔ آزاد حالی، امداد امام اثر، اور ان کے بعد آنے والے تمام اردو نقادوں نے کم و بیش ہمارے ادب پر یہی ظلم کیا کہ انھوں نے بعض تصورات و اصول ادب کو آفاقی قرار دیا، اور یہ محض اتفاق نہیں کہ وہ تصورات و اصول ادب تقریباً تمام و کمال مغربی تھے (یا ان کے بارے میں یہ خیال کر لیا گیا تھا کہ وہ مغربی ہیں)۔ جب ان



”مغربی“ اصولوں کی روشنی میں مشرقی (اور خاص کر اردو) شاعری کو پرکھا گیا تو لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ اردو شاعری عیوب اور اسقام کی پوٹ ٹھہری۔ پھر ان ”عیوب“ اور ”اسقام“ کو دور کرنے کے لئے جو نئے تجویز کئے گئے ان کا سب سے پہلا اثر یہ ہوا کہ خود اردو شاعری کے اصول و روایات کو مسترد یا از کار رفتہ قرار دیا جانے لگا، اور ”نئی شعریات“ (”مغربی“ شعریات) کی تشکیل تمام نقادوں کا مقدس فریضہ ٹھہرا۔ اس فریضے کی انجام دہی کے پیچھے صرف مغرب کی مرجعیت نہ تھی۔ اس کے پیچھے حب الوطنی کا جذبہ بھی تھا کہ اپنے ادب کو بھی کسی نہ کسی طرح ”عالمی“ معیاروں پر سچا ثابت کیا جائے۔ (اب یہ بات اور ہے کہ ”عالمی“ سے مراد صرف وہ معیار تھے جو ہم لوگوں نے خیال خود مغرب سے حاصل کئے تھے، یا جو ہمارے خیال میں مغرب کے ادب میں مقبول تھے) سیاسی میدان میں ہماری شکست نے ہمیں تہذیبی میدان میں پسپائی پر آمادہ کیا۔ سیاسی شکستیں تو اقوام عالم کو ہوتی ہی رہی ہیں۔ لیکن ہمارا الیہ یہ ہے کہ ہم نے سیاسی شکست کو تہذیبی شکست بھی سمجھ لیا۔ دنیا کی تاریخ میں ہم اردو والے شاید واحد قوم (community) ہیں جو مسلسل سو برس سے اپنے تہذیبی ورثے کو ناقص اور لائق تردید سمجھتے رہے ہیں اور جس کی تہذیبی میراث کا بیش تر حصہ اس کے لئے فخر و مباہات کے بجائے شرمندگی اور افتخار کا موقع فراہم کرتا ہے۔ ہمارے کلاسیکی ادب کا بیش تر حصہ ہمارے لئے نہ صرف بے معنی ہے، بلکہ اس لائق بھی ہے کہ اسے بھلا دیا جائے۔ داستان، تقریباً ساری کی ساری مثنوی، سارے کا سارا قصیدہ، کم سے کم پچاسی نو سے فیصدی غزل، زیادہ تر مرثیہ، ان سب سے ہم بے بہرہ ہیں۔ بلکہ ان کے بارے میں شرمندگی اور تنقید کی محسوس کرتے ہیں کہ ہمارے بزرگوں نے اتنا وقت ضائع کیا۔

غزل کی برائی میں ہمارے یہاں آج بھی وہی باتیں کہی جاتی ہیں جو جالی اور کلیم الدین احمد نے کہی تھیں۔ مرثیہ ہمارے لئے آج بھی مذہبی نظم کے طور پر زیادہ اہم ہے، اس کی ادبی اہمیت فروغی اور ثانوی ہے۔ بلکہ اکثر لوگوں کے خیال میں اس میں ادبی اہمیت اور حسن بہت کم ہے، کیوں کہ اس میں ”واقعیت“ نہیں۔ قصیدہ تو بالکل ہی گردن زدنی ہے، کیوں کہ اس میں بادشاہوں اور امرا کی جھوٹی تعریف کے بل باندھے جاتے ہیں۔ اور غزل کا تو پوچھنا ہی کیا ہے؟ اس میں رابطہ و تسلسل نہیں، اس میں واقعیت نہیں، اس میں بس چند ہی فرضی، مخرب الاخلاق، اور مبالغہ آمیز مضامین ہیں (چہ جائے ہوئے نواسے، چچوڑی ہوئی ہڈیاں) اس کا معشوق خیالی اور ناقابل یقین ہر جاتی ہے، اور اس کا عاشق ”غیر

اخلاقی“ اور ”غیر صالح“ اخلاقی و بہت کا مجموعہ۔ کیا یہ بات ہمارے نقادوں کے لئے لمحہ فکریہ نہیں فراہم کرتی کھانج بھی ہماری تنقید میں مردج تقریباً ہر رائے اور تقریباً ہر فیصلہ ”آب حیات“ اور ”مقدمہ شعرو شاعری“ سے مستعار ہے، اور ان دونوں کتابوں کا (واضح یا غیر واضح) ایجنڈا اس یہی ہے کہ شاعری کے اصول بدلتے رہتے ہیں اور ہماری کلاسیکی شاعری کا بیش تر حصہ ”سچائی“، جذبے کی بے ساختگی، ”اخلاقی قوت“ وغیرہ سے عاری ہے، لہذا ہماری شاعری کو ”اصلاح“ کی سخت ضرورت ہے، تاکہ یہ ”ان نیچرل“ کے بجائے ”نیچرل“ ہو سکے؟ دنیا کا تو یہ طریقہ ہے کہ اپنے تہذیبی اکسبات پر لوگ فخر کرتے ہیں، اور ہمارا یہ عالم ہے کہ اپنے تہذیبی اکسبات میں کیزے نکالتے ہماری زبان نہیں ٹھکتی۔

باہر سے مستعار لئے ہوئے تنقیدی اصولوں کو آفاقی سمجھ کر ان کی روشنی میں اپنے ادب کو پرکھنے کا نتیجہ ہم دیکھ چکے۔ اب ایک منٹ ٹھہر کر یہ بھی دیکھ لیں کہ کیا یہ ممکن تھا، یا ممکن ہے، کہ ہم خود اپنی شاعری میں سے ایسے اصول نکالیں جو آفاقی ہوں؟ اس کا سادہ اور سیدھا جواب یہ ہے کہ ایسا ہونا نہ تو ممکن ہے اور نہ ضروری ہے۔ ضروری اس لئے نہیں کہ ہم اردو شاعری پر تنقید لکھ رہے ہیں، چینی یا لاطینی یا انگریزی شاعری پر نہیں۔ ممکن اس لئے نہیں کہ جس طرح باہر کے اصول ہمارے لئے کارآمد نہیں، اسی طرح ہمارے اصول باہر کے لئے کارآمد نہیں۔ ہر تہذیب اپنے اصول مقرر کرتی ہے۔ اس کی بنیادی اور بالکل سامنے کی وجہ یہ ہے کہ ہر تہذیب کائنات اور اس کے مسائل کو برتنے کے وہ طریقے ہی ایجاد یا حاصل کرتی ہے جو اس کے داخلی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ تہذیبیں اپنے رویے اور طریقے اپنے نظریہ کائنات پر قائم کرتی ہیں۔ تہذیب کا سب سے پر قوت اور موثر اظہار ادب ہے، لہذا ہر تہذیب اپنے طور پر طے کرتی ہے کہ ہم کس چیز کو ادب کہیں گے، اور بحیثیت ادب کس چیز کو کتنی قیمت دیں گے؟ اور میدانوں میں تو ممکن ہے کہ تھوڑی بہت مفاہمت ہو جائے، لیکن ادب کے معاملے میں مفاہمت عرصہ دراز کے باہم عمل اور عمل کے بعد ہی ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ایڈورڈ ٹولوسا، ازرا پاؤنڈ، اور آرتھر ویلی کے کارنامے چینی طرز کی شاعری کو انگریزی میں عام کرنے کے لئے کافی ٹھہرتے۔

کسی ادب کو پرکھنے کے لئے ”آفاقی تنقیدی اصول“ سے زیادہ ضروری اس بات کا جاننا ہے کہ جس تہذیب نے وہ ادب پیدا کیا ہے اس میں (یعنی اس کے ادبی معاشرے میں) کس چیز کو ”ادب“ کہتے ہیں اور وہاں کن ادبی اقدار کو زیادہ حسن یا اہمیت کا حامل قرار دیا جاتا ہے اور کن کو اہمیت یا خوبی سے



عاری سمجھا جاتا ہے؟ کیوں کہ آخری تجربے میں بس یہی بات نکلتی ہے کہ جن متون کو ادبی معاشرہ ادب کہے وہ ادب ہیں، جن کو ادبی معاشرہ اچھا ادب کہے وہ اچھا ادب ہیں، اور جن کو ادبی معاشرہ بڑا ادب کہے وہ بڑا ادب ہیں۔ کسی ادبی معاشرے میں جن چیزوں کو ادب کے طور پر قبول کیا جاتا ہے، ان میں بعض باتیں مشترک ہو سکتی ہیں (اور ہوتی ہیں) ان میں بعض باتیں ایسی بھی ہو سکتی ہیں (اور کبھی کبھی ہوتی بھی ہیں) جنہیں دوسرے ادبی معاشرے بھی ادب کے طور پر خود بخود قبول کر لیں۔ لیکن عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ دوسرے معاشرے والا پوچھ کر معلوم کرتا ہے کہ تمہارے یہاں کیسی چیزوں کو ادب کہا جاتا ہے، اور ان کو پرکھنے کے لئے تمہارے یہاں کیا وسائل اور طریقے ہیں؟ تمہارے یہاں کون سی اصناف رائج ہیں اور ان اصناف کے امتیازی صفات کو تم لوگ کس طرح بیان کرتے ہو؟ یہ باتیں اس قدر سامنے کی اور واضح بالذات ہیں کہ ان کو دلیل کی ضرورت شاید نہ ہو۔ لیکن چوں کہ حالی اور آزاد کے زیر اثر (پھر ترقی پسندوں کے طفیل) ہم لوگ ”آفاقی اصول تنقید“ کے مفروضے پر ایمان لائے ہیں، اس لئے یہاں چند دلائل پیش کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

ادب ایک طرح کا نظام (System) ہے جو خود مختلف اصناف کے نظام سے مل کر بنا ہے۔ لہذا اگر اصناف کے قاعدے معلوم کر لئے جائیں تو ادب کے قاعدے معلوم ہو سکتے ہیں۔ اس حقیقت کی طرف سب سے پہلے شاید روسی ہیست پسندوں نے اشارہ کیا تھا۔ کوئی بات کسی صنف میں محمود تو کسی اور صنف میں مذموم ہو سکتی ہے۔ لیکن چوں کہ تمام اصناف میں ”ادبیت“ مشترک ہوتی ہے اس لئے کوئی صنف جس ادبی نظام کا حصہ ہے، اس نظام میں بھی بعض باتیں مشترک ہوں گی، لیکن یہ اشتراک اسی حد تک ممکن ہوگا جس حد تک کسی صنف میں کوئی بات ممکن ہوگی۔ چوں کہ اصناف تمام دنیا میں مشترک نہیں ہیں، بلکہ مختلف تہذیبوں میں مختلف اصناف ہیں، اس لئے ادبی اصول (یعنی ”ادبیت“ کے معیار) بھی آفاقی نہیں ہو سکتے۔ وہ اصناف بھی، جو کئی تہذیبوں میں مشترک ہوتی ہیں، اپنے صحیح پن (validity) اور قبولیت کے لئے اس تہذیب کی محتاج ہوتی ہیں، جس میں وہ مروج ہیں۔ مثلاً ڈراما چین میں بھی ہے، قدیم (سنسکرت) ہندوستان میں بھی اور یونان میں بھی۔ لیکن تینوں اپنی اپنی جگہ اس قدر مختلف ہیں کہ (مثلاً) ارسطو کے معیار سے ہندوستانی ڈراما ناقص ہے اور چینی ڈرامے کا شاید وجود ہی نہیں۔ لہذا چینی ڈراما اس لئے ڈراما ہے کہ چین کی تہذیب اسے ڈراما قرار دیتی ہے۔ اور نزدیک آئے تو فرانسیسی اور

انگریزی میں ڈراما لاطینی سے آیا اور لاطینی میں یونانی سے۔ لیکن انگریزی ڈراما لاطینی ماڈل پر پورا اترتا ہے اور نہ یونانی ماڈل پر۔ لہذا انگریزی میں ڈراما ہے تو محض اس وجہ سے کہ انگریزی میں اسے ڈراما کہا جاتا ہے۔

اب اپنے گھر میں آئیے تو معاملہ اور بھی صاف ہو سکتا ہے۔ ہمارے یہاں غزل میں معشوق کے حسن کا بیان ہوتا ہے۔ لہذا اگر ہمیں کوئی ایسا متن دکھائی دے جس میں غزل کے ظاہری صفات (وزن و بحر، قافیہ) کے ساتھ معشوق کے حسن کا بیان ہو تو ہم اسے غزل کا شعر قرار دیں گے اور اگر اس میں معشوق کے حسن کا بیان کسی ایسے نچ سے ہو جس سے ہمارے کسی تہذیبی مفروضے کو ٹھیس پہنچے تو ہم اسے غزل کا شعر تو قرار دیں گے لیکن اسے خراب شعر بھی کہیں گے۔ مثلاً آتش کے اس مطلع پر تقریباً سب لوگ ناک بھونچ جائیں گے۔

حسن سے قدرت خدا کی رو نظر آیا مجھے  
ریش پیغمبر ترا گیسو نظر آیا مجھے

پہلے مصرعے میں تنقید ہے، لیکن بے لطف، اور مضمون کچھ نہیں۔ دوسرے مصرعے میں بظاہر نہایت بھونڈی بات کہی ہے کہ معشوق کے گیسو کو پیغمبر اسلام کی داڑھی سے تشبیہ دی۔ نبی کا جوا احترام اور ان کے حسن کا جو تصور ہمارے ذہن میں ہے اس کے پس منظر میں یہ بات نہایت کریہ اور ناگوار ہے کہ کسی عام انسان (چاہے وہ معشوق ہی کیوں نہ ہو) کے گیسو کو ریش پیغمبر کا رتبہ دیا جائے۔ پھر داڑھی کی شکل اور بناوٹ اور ہے، گیسو کی شکل اور بناوٹ اور ہے، لہذا شعر قطعاً ناکام ہے۔

شاہ غلام اعظم افضل اللہ آبادی انیسویں صدی کے مشہور مصنف اور جید شاعر تھے۔ ان کے ساتھ دو اہم شخصیات اور ہیں۔ وہ تاریخ کے ارشد تلمیذ اور شاہ عبدالعلیم آسی کے استاد تھے۔ سید شاہ علی ہنر پوش نے حضرت شاہ آسی کے دیوان ”میں المعارف“ کے دیباچے میں لکھا ہے:

ایک مرتبہ جب شاہ غلام اعظم صاحب لکھنؤ تشریف لے گئے تو  
تاریخ سے اجازت مانگی کہ اگر آپ فرمائیں تو حضرت آتش سے بھی مل آؤں۔  
تاریخ نے اجازت دی اور یہ الفاظ فرمائے کہ ”دیکھو وہ بڑا کامل الفن ہے اس  
کے کسی شعر پر اعتراض نہ کرنا۔“ چنانچہ شاہ صاحب حضرت آتش مغفور کے پاس



تشریف لے گئے۔ رسم تعارف کے بعد شاہ صاحب نے غزل سنانے کی فرمائش کی۔ آتش نے یہ مطلع پڑھا۔

حسن سے قدرت خدا کی رونظر آیا مجھے

ریش پیغمبر ترا گیسو نظر آیا مجھے

شاہ صاحب نے لاجل پڑھا۔ آتش خاموش ہو گئے۔ پھر کوئی شعر نہیں سنایا۔ جب واپس آئے تو ناخ سے قصہ سنایا۔ ناخ نے کہا کہ میں نے تم سے پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ وہ پڑھا کامل الشن ہے اس پر کوئی اعتراض نہ کرنا۔ حضرت (آسی) فرماتے تھے کہ شاہ صاحب نے آتش کے شعر کو معشوقان مجازی کی تعریف میں سمجھا اس وجہ سے ریش پیغمبر کی تفسیر پر برا فروخت ہو گئے۔ حالاں کہ آتش نے امام حسین علیہ السلام کی منقبت میں فرمایا ہے اور ریش پیغمبر سے ان کے گیسو کو مشابہت دی ہے۔ بلاغت کے قاعدے سے مشبہ سے مشبہ افضل ہے اس لئے ریش پیغمبر کی فضیلت امام حسین کے گیسو پر باقی رہی۔ شعر اپنی جگہ پر بے مثل ہے۔

یہاں اس بات سے بحث نہیں کہ خود آتش نے اس مطلع میں کیا معنی رکھے تھے؟ (مخالفے مصنف پر تفصیلی بحث جلد دوم کے دیباچے میں ملاحظہ ہو) بنیادی بات یہ ہے کہ آتش کا مطلع اگر منقبت کا شعر سمجھا جائے تو یقیناً بے مثل ہے، اور اگر اسے غزل کا شعر سمجھا جائے تو بے شک بھونڈا اور قابلِ گرفت ہے۔ اس بحث سے مندرجہ ذیل اہم نکات پیدا ہوتے ہیں:

(۱) کسی متن کو سمجھنے کے لئے یہ جاننا ضروری ہے کہ اسے کن رسومیات (convention) کے تحت پڑھا جائے۔

(۲) ہر متن کسی نہ کسی صنف میں ہوتا ہے۔ ہر صنف کی اپنی رسومیات ہوتی ہے۔ رسومیات سے مراد وہ قاعدے ہیں جن کی رو سے متن بنایا جاتا ہے۔ غزل کی رسومیات اور ہے، اور منقبت کی رسومیات اور ہے۔

(۳) کسی زبان میں جتنے اور جتنی طرح کے متن بن سکتے ہیں ان میں

بعض رسومیات عام مشترک ہوتے ہیں۔ مثلاً منقبت اور غزل میں وزن و بحر، ردیف و قافیہ، مطلع وغیرہ مشترک ہو سکتے ہیں۔

(۴) لہذا ان رسومیات عناصر کو جاننا ضروری ہے جن کی رو سے، اور جن کے تحت منبع کردہ قاعدوں کی پابندی کر کے، کوئی متن معنی خیز بنتا ہے۔ مثلاً اگر آپ کو بتایا نہ جائے کہ مندرجہ ذیل شعر عشقیہ ہے، تو آپ اسے سمجھنے سے قاصر رہیں گے۔

ہے صاعقہ و شعلہ و سیلاب کا عالم

آنا ہی مجھ میں مری آنا نہیں گو آئے غالب

اور اگر آپ کو اردو غزل کے رسومیات اور شریات نہ معلوم ہوں تو اس معلومات کے باوجود، کہ شعر عشقیہ ہے، یہ شعر آپ کی نظر میں مشککہ خیز یا غیر واقعی، یا مبہل رہے گا۔

(۵) لہذا کسی متن کے بارے میں یہ فیصلہ کہ یہ (اچھا) شعر ہے کہ نہیں، صرف ان قاعدوں کی روشنی میں ہو سکے گا جو اس تہذیب میں مروج ہیں جس نے وہ متن بنایا ہے۔

(۶) جن قاعدوں کا ذکر نمبر ۵ میں ہوا، وہ تین منوانات کے تحت بیان ہو سکتے ہیں۔ اول تو رسومیات و قواعد، مثلاً بحر، وزن، قافیہ، شعر کا دو مصرعوں پر مشتمل ہونا۔ اور (اگر غزل کی رسومیات کا ذکر ہو تو) غزل کی دوسری صنعتی خصوصیات، مثلاً یہ کہ غزل عشقیہ شاعری ہے، جس میں زیادہ تر دوری کے مضامین بیان ہوتے ہیں اور جس کا ہر شعر عام طور پر الگ الگ مفہوم رکھتا ہے۔ دوم ہمالیات، یعنی وہ عناصر یا وہ شرطیں جن کے اعتبار سے کوئی شعر اچھا مانا جائے گا۔ مثلاً مضمون آفرینی، معنی آفرینی، وغیرہ۔ سوم کائنات، یعنی جس تہذیب نے وہ شاعری پیدا کی ہے اس میں حیات و کائنات کے بارے میں کیا معتقدات اور کیا تاثرات مروج ہیں۔



میرا یہ بیان، کہ کسی متن کے بارے میں یہ فیصلہ کہ یہ (اچھا) شعر ہے کہ نہیں، صرف ان قاعدوں کی رو سے ہو سکے گا جو اس تہذیب میں مروج ہیں، بظاہر تنقیدی کارروائی اور تصورات پر ضرب کاری لگا تا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایسا ہے نہیں، پہلی بات تو یہ جو باتیں بھی اس سوال کے جواب میں کہی جائیں کہ فلاں تہذیب میں کس طرح کے متن کو شعر کہتے ہیں، تنقیدی ہی باتیں ہوں گی۔ فرق صرف یہ ہوگا کہ بات کسی (فرضی یا اصلی) آفاقی معیار کے حوالے سے نہیں بلکہ اس تہذیب کے حوالے سے ہوگی جو اس متن کی خالق اور مالک ہے۔ ظاہر ہے کہ ولی یا میر یا محمد قلی شاہ جب شعر کہتے تھے تو ان کے سامنے (واضح یا غیر واضح) کوئی تصور تو رہتا ہوگا کہ میں جس تخلیقی معاشرے (ادبی سماج، یا Literary community) کا فرد ہوں، وہ کس طرح کی تحریر کو (اچھی) شاعری سمجھتا ہے۔ یا سمجھے گا۔ اور اس ادبی سماج کو بھی بخوبی معلوم رہا ہوگا کہ ہماری نظر میں شاعری کس چیز کا نام ہے۔ جب باہمی بچا پوری اپنی غزل میں صاف صاف عورت کو شکم اور عاشق بنا کر پیش کرتا تھا تو کیا اسے معلوم نہ رہا ہوگا کہ اس طرح کی شاعری کو بھی شاعری کہا جاتا ہے؟ ورنہ وہ ایسا طرز کیوں اختیار کرتا؟

ہمارے کلاسیکی شعرا انگلستان یا فرانس والوں سے تو پوچھنے نہیں گئے تھے کہ بھائی تمہارے یہاں شاعری کے کیا معیار ہیں؟ ہمیں بتا دو تا کہ ہم بھی ان کا اتباع کریں۔ پوچھنے تو وہ ایرانیوں سے بھی نہیں گئے تھے جن کی شاعری کا (بقول بعض) اردو شاعری محض ایک چرہ ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اردو تو اردو، فارسی زبان میں سبک ہندی کی شاعری اہل ایران کو متاثر نہیں کرتی، بلکہ ان کی سمجھ میں ہی نہیں آتی۔ اور ہمارے نقادان ایران و مغرب پرست بار بار کہتے ہیں کہ اردو شاعری سراسر ایرانی شاعری کے سانچے میں ڈھلی ہے۔ اگر بالفرض ایسا ہو بھی، تو اس سے بس یہی ثابت ہوتا ہے کہ اردو کے ادبی سماج نے ایرانی سانچوں کو قبول کر لیا۔ اب وہ اردو کے سانچے ہو گئے۔ لہذا کوئی تہذیب جس سانچے اور معیار کو اختیار کر لے وہی اس کا اپنا سانچا اور معیار ہے۔ اس سے پھر بھی یہ ثابت نہیں ہوتا کہ شاعری کے سانچے اور معیار آفاقی ہوتے ہیں۔

چونکہ متن کے معنی کی طرف پہلا قدم اٹھانا اس بات کا معلوم کرنا ہے کہ یہ متن کس صنف میں ترتیب دیا گیا ہے؟ اور چونکہ اصناف مقامی ہوتی ہیں، آفاقی نہیں، اس لئے معنی (= ادبی معیار کو متعین کرنے کا وسیلہ) بھی مقامی ہی شے ہے۔ کسی متن کو جو ہو کسی دوسری زبان میں منتقل کرنا ممکن نہیں، لیکن

اس کا مطلب یہ نہیں کہ دوسری زبان یا دوسری تہذیب کے تنقیدی اصول اور متن سازی کے قاعدے کسی اور زبان کے لئے کارآمد نہیں۔ ان کا تھوڑا بہت کارآمد ہونا قطعی ممکن ہے۔ اور بعض حالات میں یہ بات مفید بھی ہوتی ہے کہ غیر تہذیب سے روشنی حاصل کر کے اپنے تہذیبی مظاہر کے تجزیہ و تشریح میں مدد لی جائے۔ لیکن غیر تہذیب کی روشنی میں یہ نہیں ملے ہو سکتا کہ ہمارا کوئی تہذیبی مظاہر تہذیب کا اظہار کھلانے کے لائق ہے کہ نہیں۔ اور اس کی اچھائی برائی کا فیصلہ تو غیر تہذیب کے اصولوں کی روشنی میں بالکل ہی نہیں ہو سکتا۔ مثلاً یونانی شاعری میں قافیہ نہیں اور عربی شاعری میں ردیف نہیں۔ اب ظاہر ہے کہ اس بات کا فیصلہ عربی شاعری کے اصول کی روشنی میں نہیں ہو سکتا کہ یونانی زبان میں لکھی ہوئی غیر منطقی نظم اچھی شاعری ہے کہ نہیں، اور اس بات کا فیصلہ، کہ کون سی غیر منطقی نظم اچھی کہلائے گی، عربی شاعری کے اصولوں کی روشنی میں ممکن ہی نہیں ہے۔ اور عربی کی غیر معروف شاعری کی روشنی میں ردیف کی خوبی یا خرابی پر بحث ہی نہیں ہو سکتی۔

مکن ہے اس کے جواب میں آپ کہیں کہ قافیہ یا ردیف کا رواج شاعری سے کوئی تعلق نہیں۔ لہذا قافیہ ردیف وغیرہ کا ہونا نہ ہونا ہماری بحث سے غیر متعلق ہے۔ اس بیان میں متعدد مغالطے ہیں۔ سب سے پہلا مغالطہ تو یہ کہ کسی زبان میں شاعری کی روح کہاں اور کیا ہے، اس کا فیصلہ آپ کس طرح کر سکتے ہیں؟ اگر آپ اس خیال میں ہیں کہ "شاعری" تو کوئی آفاقی کیفیت ہے، اور وزن، بحر، قافیہ اور اس طرح کے بقیہ چیزیں صرف "ظاہری" ہیں اور کلام کا "زیر" ہیں، تو اس کا جواب یہ ہے کہ اگر شاعری کوئی آفاقی کیفیت ہوتی تو ترجمہ شدہ متن اور اصل متن میں کوئی فرق نہ ہوتا۔ وزن، بحر، قافیہ وغیرہ کو ظاہری چیزیں قرار دینے میں دوسرا مغالطہ اس بنا پر ہے کہ "موزوں" کلام کی کوئی تعریف ممکن نہیں۔ موزونیت کسی کلام کی وہ صورت حال ہے جس کا احساس کیا جاسکتا ہے، لیکن جو کلام کسی ایک زبان میں موزوں ہے، وہ کسی دوسری زبان میں ناموزوں بھی ہو سکتا ہے۔ دوسری زبان کیا، اپنی ہی زبان میں اگر کسی نامانوس بحر میں کلام کہہ دیا جائے تو وہ "ناموزوں" محسوس ہوگا۔ لہذا وہ چیز جو کسی کلام کا وصف ذاتی ہو، اسے محض ظاہری اور زبانی نہیں کہا جاسکتا۔ یہی حال ردیف و قافیہ کا ہے، کہ وہ معنی میں اضافہ کرتے ہیں۔ لہذا ان کو منہا کرنے سے کلام کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ ان کو محض ظاہری اور زبانی نہیں کہہ سکتے۔ وہی نوعیت پسندوں نے اس بات کو پوری قوت کے ساتھ ثابت کر دیا تھا کہ فن پارہ ان تمام لسانی ترکیبوں



اور اوصاف کا مجموعہ ہے جو اس میں برتے گئے ہیں۔ تیسرا مفالہ یہ ہے کہ شاعری کی ”روح“ (وہ جو کچھ بھی ہو) اور اس کے جسم، ہیئت، ظاہری شکل و صورت (وہ جو کچھ بھی ہو) کو الگ الگ کیا جاسکتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ غزل بطور صنف کی شناخت اس کی ہیئت خارجی ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ غزل کی ہیئت خارجی کو ترک کر دیں اور پھر بھی آپ کا متن غزل کہلائے۔

آپ کہیں گے، نہ سہی، لیکن میرا متن ”شاعری“ تو کہلائے گا۔ مجھے غزل کی ہیئت خارجی سے بحث نہیں، مجھے تو اس کی اس صفت سے فرض ہے جسے ”شاعری پن“ یا کہیں (Jacobson) کی زبان میں poeticalness کہتے ہیں۔ لیکن یہاں یہ مشکل ہے کہ غزل کا ”شاعری پن“ غزل سے باہر نہیں ہے۔ یعنی بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو غزل کے اندر ”شاعری“ ہیں اور غزل کے باہر شاعری نہیں ہیں۔ مثلاً میر کا مطلع ہے۔

سحر کہ عید میں دور سبو تھا

پر اپنے جام میں تجھ بن لبو تھا

حسن اتفاق سے (بلکہ شاید جان بوجہ کر) میں نے ایسا شعر اٹھا لیا ہے جس کی ترتیب الفاظ بالکل نثر کی سی ہے۔ اب اس کو نثری شکل میں لکھتے ہیں۔

سحر کہ عید میں دور سبو تھا، پر اپنے جام میں تجھ بن لبو تھا۔

اس متن کو کاغذ پر لکھ کر کسی شخص کو دکھائیے جسے معلوم نہ ہو کہ یہ غزل کا مطلع ہے اور پوچھئے اس میں ”شاعری پن“ ہے کہ نہیں۔ وہ شخص آپ سے پوچھے گا کہ اس متن کا شکم کون ہے اور مخاطب کون؟ وہ کون سی تہذیب ہے اور کس طرح کی عید ہے جس میں لوگ جمع ہو کر شراب پیتے ہیں؟ آپ کہیں گے ابھی دوسرا جملہ پورا پورا استعارہ ہے، اس کو لغوی معنی میں کیوں لیتے ہو؟ ممکن ہے وہ شخص آپ کے کہنے سے مان جائے، لیکن وہ پھر بھی کہے گا ابھی عام روزمرہ کے استعمال میں ہم اس طرح کے استعارے کہاں برتتے ہیں؟ لیکن چلو مان لیا یہاں استعارہ ہے، لیکن یہ تو بتاؤ یہ استعارہ کس موقع پر استعمال کیا گیا ہے؟ صرف استعارے سے کیا ہوتا ہے؟ اس کا سیاق و سباق سمجھاؤ۔ (کم سے کم امام عبدالقادر جرنانی تو یہی کہتے تھے۔) آپ کہیں گے پہلا جملہ بھی استعارہ ہے، اور وہی دوسرے جملے کا سیاق و سباق ہے۔ وہ کہے گا، پہلے جملے کا سیاق و سباق بتاؤ۔ ٹھک آ کر آپ کہیں گے، ارے احمق یہ میر کی غزل کا مطلع ہے جسے میں

نے نثر کی طرح لکھ کر تمہارا امتحان لیا ہے۔ اب اگر وہ شخص غزل سے واقف ہوگا تو کہے گا تو پھر ایسے کیوں نہیں کہتے کہ یہ غزل کا مطلع ہے؟ اب میں نے مان لیا کہ اس میں شاعری پن ہے۔ اور اگر اس شخص کو غزل کے بارے میں کچھ نہ معلوم ہوگا تو وہ پوچھے گا غزل کیا ہوتی ہے؟ جب آپ اس کو غزل کے بارے میں بنیادی باتیں سمجھا چکیں گے تو وہ شخص (بشرطیکہ اس کا نام کلیم الدین احمد یا حالی نہ ہو) کہے گا کہ تم نے بیکار اتنا وقت ضائع کیا۔ تم پہلے بتا دیتے کہ یہ کلام تمہارے یہاں شاعری کہلاتا ہے تو میں اسی وقت جواب دے دیتا کہ اگر یہ کلام تمہاری تہذیب میں شاعری ہے تو پھر اس میں شاعری پن ازماؤ گا۔

ہوسکتا ہے آپ کہیں یہ سب فرضی باتیں ہیں۔ اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ وہ شخص وہی باتیں کہتا جو تم نے بیان کی ہیں؟ لہذا مندرجہ ذیل متن پر غور کریں کہ اس میں ”شاعری پن“ ہے کہ نہیں:

اب اگر آپ یہ کہیں کہ اس میں شاعری پن کہاں، یہ تو سپاٹ بیان ہے اور میں کہوں کہ جناب

یہ تو سارا استعاراتی بیان ہے، تو آپ کیا کہیں گے؟ یہی نہ کہ اچھا اگر استعاراتی بیان ہے تو اس میں شاعری پن لازمی طور پر ہوگا، لیکن اس بات کا ثبوت کہ یہ بیان استعاراتی ہے؟ میں جواب میں کہوں گا کہ جناب یہ غزل کا مطلع ہے۔

آج میں نے ان کے گھر بھیجا کئی بار آدمی

جب سنا تو یہ سنا بیٹھے ہیں دو چار آدمی

(اکبر الہ آبادی)

احمال! آپ جواب میں کہیں گے کہ تم جب آدمی ہو، پہلے ہی کیوں نہ کہا کہ تم نے غزل کے مطلع کی نثر کی ہے۔ جب تو میں فوراً کہہ دیتا کہ اس میں شاعری پن ہے۔ لیکن اتنا کہہ کر آپ اچانک غصے سے منہ بند کر لیں گے۔ کیوں کہ آپ کو خیال آئے گا کہ آپ جب بھی زبان کھولتے ہیں، اپنی نفی کرتے ہیں۔

جب یہ بات ثابت ہوگئی کہ کسی کلام میں لازمی طور پر ”شاعری پن“ نہیں ہوتا بلکہ ”شاعری پن“ ایک تہذیبی تصور ہے، اور ہر تہذیب میں ”شاعری پن“ کے معیار مختلف ہو سکتے ہیں، تو سوال اٹھتا ہے کہ کیا ہر تہذیب بالکل الگ تھلک اور تجا ز زندگی گذارتی ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ میں پہلے ہی کہہ چکا



ہوں کہ جن تہذیبی مظاہر کو آپ باہر سے لے کر اپنا لیں وہ آپ کے ہو جاتے ہیں۔ میں یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ غیر تہذیبوں کی ہمسرتوں کو ہم اپنے کلام میں لا سکتے ہیں، لیکن ان کو ہم اپنے تصورات کی تخیل کے لئے استعمال نہیں کر سکتے۔ اگر ہم ایسا کریں گے تو ہمارا وہی حشر ہوگا جو حالی سے لے کر آج تک تقریباً تمام اردو نقادوں کا ہوا۔

پرانے زمانے میں (علامہ شبلی تک) یہ طریقہ تھا کہ لوگ عربی اور فارسی کے نقادوں سے اقتباسات اور تصورات لے کر اپنی بات کہتے تھے۔ جب عربی فارسی والوں کا سورج کھلا گیا اور مغربی (انگریزی) مصنفوں کا بول بالا ہوا تو ہم لوگوں نے اپنی تحریروں کو مغربی (انگریزی) مصنفوں کے اقوال سے آراستہ کرنا شروع کر دیا۔ اس میں بنیادی غلطی یہ تھی کہ عربی فارسی اور اردو میں بہت سی باتیں تہذیب کی سطح پر مشترک ہیں۔ (سب سے بڑی بات یہ کہ اسلاف تخیل تقریباً سب کی سب مشترک ہیں) لہذا اردو میں عربی فارسی کا حوالہ سراسر بے معنی نہ تھا۔ (اردو میں جو باتیں ایسی تھیں جن کا سرچشمہ عربی فارسی نقد شعر نہیں، بلکہ ہندوستانی فکر تھی، ان کے بارے میں فرض کر لیا گیا تھا کہ وہ بھی فارسی سے مستعار ہیں۔ بلکہ پرانے لوگ تو ہندوستانی فکر پر مبنی باتوں کو معرض تحریر ہی میں نہ لاتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آج ہمیں ان کو پہچاننے اور بیان کرنے میں اس قدر مشکل ہو رہی ہے کہ بس)۔ پھر یہ بھی تھا کہ ہندوستانی فکر پر مبنی جو باتیں اردو میں ہیں انھیں اردو والوں نے براہ راست اور تقریباً غیر محسوس طور پر حاصل کیا تھا، اور وہ اردو کے تہذیبی تناظر میں پوری طرح گھل مل گئی تھیں۔ اس کے برخلاف، مغرب (انگریزی) سے جو کچھ ہم نے لینا چاہا اس کا بڑا حصہ ہمارے تہذیبی مزاج سے بے گانہ اور ہمارے تصور حیات سے متعارف تھا۔ لیکن چون کہ سیاسی اور سماجی دباؤ کے تحت مغربی خیالات ہم پر بڑی حد تک حاوی ہو چکے تھے، لہذا حسن و خوبی کا ماڈل ہم نے انگریزی ادب کو قرار دیا اور اپنے ادب (خاص کر کلاسیکی ادب) کے بارے میں ہم طرح طرح کے شکوک، شبہات، اعتداری رویوں، اور اپنے ادب کی "اصلاح" کی کوشش میں مبتلا ہو گئے۔

بالآخر یہ ہوا کہ ہم نے اپنے ادب کے زیادہ تر حصے کو غیر معتبر اور حقیر قرار دے دیا۔ اور اس کے جس حصے کو ہم نے قبول بھی کیا، اسے صحیح طرح پڑھنے سے ہم قاصر رہے۔ صحیح طرح پڑھنے سے میری مراد یہ ہے اس طرح پڑھنا جس طرح اس کے پڑھے جانے کی توقع اس ادب کے جاننے والوں کو تھی۔

ایسا نہیں ہے کہ ادب کو ایک سے زیادہ طریقوں سے پڑھنا ممکن نہیں ہے۔ لیکن ہر طریقے کو انھیں تصورات پر مبنی ہونا چاہئے جو اس تہذیب میں جاری اور موجود ہوں جس نے اس ادب کو خلق کیا ہے اور اگر کسی ادب کو کسی غیر تہذیب کے تصورات و مفروضات کی روشنی میں پڑھنا بھی ہے تو پہلے اس کو اس کی اپنی تہذیب اپنی شعریات اور روایات کی روشنی میں پڑھنا چاہئے تاکہ معلوم ہو کہ اس ادب میں ہے کیا؟ گزشتہ سو برس سے ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم لوگوں نے اپنے ادب کو غیر تہذیب کے حوالے سے پڑھا۔ اور اس وقت یہ عالم ہے کہ وہ شعریات ہی ہم سے کھوئی گئی ہے جس کی رو سے کلاسیکی زمانے کے لوگ اپنے شعر بتاتے تھے۔ لہذا کلاسیکی شاعری کا بڑا حصہ ہمارے لئے بے معنی ہے، اور جو حصہ معنی خیز ہے بھی، وہ صرف اس لئے بے معنی ہے کہ غیر تہذیب کے تصورات کو ہم سمجھ جان کر اس پر منطبق کر سکتے ہیں۔

کسی ادب کو سمجھنے کی سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ اسے انھیں تصورات شعر و تصورات کائنات کی روشنی میں پڑھنا چاہئے جن کی روشنی میں وہ ادب لکھا گیا تھا۔ لہذا کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے بغیر ہم کلاسیکی ادب سے بے پروا معاملہ نہیں کر سکتے، اور کچھ نہیں تو کلاسیکی شعریات کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ ہماری شاعری پر گزشتہ سو برس سے جو اعتراضات ہو رہے ہیں (اور یہ محترمین ہمارے ہی لوگ ہیں، غیر لوگ نہیں) ان کا جواب ہو سکے، تاکہ ہم اپنی کھوئی ہوئی عزت نفس واپس پا سکیں۔ کلاسیکی شعریات کے بغیر ہماری ادبی میراث کا بہت بڑا حصہ ہم لوگوں کی روایت سے محو ہو چلا ہے۔ بہت سارا تو ایسا ہے کہ درس گاہ میں بھی اس کا وجود نہیں۔ اور جس کا وجود درس گاہ میں ہے، وہاں بھی اس کی حیثیت اس غریب رشتہ داری ہے جسے شادی بیاہ میں بلائے بغیر چارہ نہیں، لیکن جس کے وجود سے کچھ چرانے اور جس کو بادل ناخواستہ برداشت کرنے ہی میں ہم اپنی عافیت سمجھتے ہیں۔ آج کون ہے جو ہمارے قصیدوں (یہ شعر و قصائد کا ناپاک دفتر) بیش تر مثنویوں، بیش تر غزلوں اور مرثیوں، داستانوں اور رباعیوں پر فخر کرتا ہو؟ یا اگر فخر نہ بھی کرتا ہو تو ان کو کم سے کم اس حد تک قابل قدر سمجھتا ہو کہ ان کے ضائع ہوجانے پر افسوس کرنے کی بہت رکھے؟ داستانوں کی عظیم الشان دنیا ہم سے تقریباً بالکل ضائع ہو چکی ہے، لیکن ایک دو لوگوں کے سوا کسی کے کان پر جوں تک نہ رہ سکی۔ کلاسیکی غزل کو تو چھوڑیے، دواغ جیسے شاعر کو بھی ہم اپناتے ہوئے شرماتے ہیں۔ "مقدمہ شعر و شاعری" کے وہ چند صفحات جن میں غزل کے مضامین کی



”تجلی“ اور ”غیر واقعیت“ کا مذاق اڑایا گیا ہے، آج بھی ان لاکھوں اشعار پر بھاری ہیں جن میں بے مثال خلافت قوت صرف ہوئی ہے۔ اگر ہم نے اپنے ادب کو ”تحیدی اصولوں“ کے بجائے ان مفروضات کی روشنی میں پڑھا ہوتا جن کے اعتبار سے اس ادب میں معنی پیدا ہوتے ہیں تو آج یہ صورت حال نہ ہوتی۔

لیکن اگر ایسا ہے تو ہمارے جدید نقد ادب کے اس شہرہ آفاق اصول کا کیا ہوگا جس کی رو سے اچھا ادب ہر زمانے میں اچھا ادب رہتا ہے، اور ہر عہد زمانہ گذشتہ کے ادب کو اپنے طور پر پڑھتا ہے اور اس میں نئی خوبیاں اور نئی معنویتیں دریافت کرتا ہے؟ اس اصول کی صحت میں شکام نہیں، لیکن آزاد اور حالی نے اس سے یہ نتیجہ غلط نکالا کہ ادب بدلنا رہتا ہے، اس کے اقدار بدلتے رہتے ہیں، اور اگر ادب (یا ادب بنانے والوں) کو ان بدلے ہوئے اقدار کا، اور تاریخ ادب و تہذیب کے اصول تغیر کا پتہ نہیں تو ادب انحطاط پذیر ہو جاتا ہے (جیسا کہ آزاد اور حالی نے ”ثابت“ کیا)۔ اس خیال میں بھی کئی مغالطے اور غلط فہمیاں ہیں۔ مثلاً سب سے پہلی بات تو یہ کہ کلاسیکی زمانے میں ہمارے یہاں ادب کا تصور یہ تھا کہ وہ ایک زمان (synchronic) ہے۔ ماضی یہاں کچھ نہیں۔ سب کچھ بہ یک وقت موجود ہے۔ چنانچہ کلاسیکی عہد میں یہ بات بالکل عام، اور مقبول خاص و عام تھی، کہ کسی مضمون، کسی محاورے، کسی استعمال، وغیرہ کی سند قدیم مستند شعرا سے دینی چاہئے۔ و عام اس سے کہ قدیم مستند شعرا کا زمانہ آپ کے زمانے سے بہت دور ہے، اور ان کے زمانے کے حالات اب قصہ پارینہ ہو چکے ہیں۔ مثلاً ”خوش معرکہ زیبا“ میں ہے کہ سعادت خاں ناصر نے اپنا ایک شعر تاج کو سنایا۔

لے نہ رخ سے اگر غارِ عذار ہوں میں

نہ آنے دے مجھے آنکھوں میں گر خمار ہوں میں

ناصر کہتے ہیں کہ مانج نے ”فرمایا کہ“ ”خمار“، ”تار“ کو کہتے ہیں تم نے ”نشاہ“ کے مقام پر باندھا ہے۔ ”میں نے کہا“ ”خمار“ کے معنی لغت میں ”کیفیت شراب“ کے آئے ہیں۔“ پھر انھوں نے صاحب (وفات ۱۶۶۹) سودا (وفات ۱۷۸۱) اور مرزا تقی ترقی (وفات؟ شاگرد میر سوز) کے شعر پیش کئے۔ مانج نے، جو بقول محمد حسین آزاد ”کتاب پڑھتے پڑھتے خود کتاب ہو چکے تھے“ جواب میں کہا، کہ ہوگا، لیکن میرے نزدیک درست نہیں۔ یعنی سعادت خاں ناصر جب پرانے شعرا کی سند لائے تو مانج نے

یہ نہیں کہا کہ زمانہ حال کی سند لاؤ۔ انھوں نے صرف اپنا اجتہاد بیان کیا کہ میرے نزدیک غلط ہے۔ اصول استناد سے انکار انھوں نے بھی نہیں کیا۔

ممکن ہے زمانہ حال کے بعض طبائع کا ایسی شریات میں یک زمانی (synchronicity) کے تصور کو ”غیر تاریخی“ اور ”غیر حقیقی“ کہہ کر مسترد کریں۔ لیکن ہمیں تو یہ دیکھنا ہے کہ خود کلاسیکی لوگوں کا ادب کے بارے میں کیا رویہ تھا؟ جب ان کے یہاں تمام ادب بہ یک وقت موجود تھا، تو ان کے لئے یہ تصور بھی مہمل تھا کہ ادب کے اقدار بدلتے رہتے ہیں، اور ہر زمانہ پرانے ادب کو اپنے اقدار کی روشنی میں پڑھتا ہے۔ لیکن دوسری، اور اہم تر بات یہ ہے کہ جب ہمیں پرانے شاعروں کے بارے میں یہ معلوم ہی نہیں کہ وہ کیا کہہ اور کر رہے تھے، تو یہ ہم کس طرح معلوم کریں گے کہ آج کے زمانے کے لئے ان کی معنویت کیا ہے؟ اس سنجے کو ہانس یاس (Hans Jauss) نے یوں بیان کیا ہے:

The literary historian must first become a reader again himself before he can understand and classify a work, in other words, before he can justify his own evaluation in light of his own position in the historical progression of readers.

ترجمہ: ادبی مورخ کو اول تو دوبارہ قاری بن جانا یا قاری کا روپ اختیار کرنا چاہئے، کہ سنجی وہ کسی تحریر کو سمجھ سکے گا اور اس کی نوع متعین کر سکے گا۔ بالفاظ دیگر، اس کے پہلے کہ قارئین کی طویل تاریخی قطار میں قاری کی حیثیت سے کھڑا ہو اپنے مقام کی روشنی میں جو تعبیر وہ بیان کرے اس کی توجہ وہ اسی وقت کر سکتا ہے [جب وہ مورخ کا درجہ ترک کر کے قاری کا درجہ اختیار کرے]۔

یاس کا کہنا ہے کہ ہر حقیقی معاشرے (community) کا ایک horizon of expectation یعنی توقعات کا افق ہوتا ہے، جس کی روشنی میں وہ معاشرہ کسی فن پارے کی تحسین قدر کرتا ہے۔ ۱۸۵۷ میں فرانس میں شائع ہونے والی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے وہ اپنی کتاب Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics میں بتاتا ہے کہ ان تمام شعری و قویوں کی



حیثیت یک زمان (synchronic) ہے اور ان میں "تین عناصر صاف دیکھے جاسکتے ہیں۔" اول تو وہ "روایتی" غنائی نظم (lyric) جو قائم ہو چکی تھی (دکتر ہیوگر) وہ آواں گارد اور برانگیخت کرنے والی (Lyric) جو اس وقت بودلیر لکھ رہا تھا، اور وہ (Lyric) جو روزمرہ اخباروں میں شائع ہوتی تھی اور جسے وہ "فوری مصرف کے لئے بنائی ہوئی شاعری" (Poetry that was intended for instant consumption) کہتا ہے۔

ہمارے کلاسیکی ادبی معاشرے اور یاؤس کے بیان کردہ معاشرے میں فرق صرف یہ ہے کہ ہمارے یہاں بودلیر (Boudelaire) جیسا "انقلابی" اور آواں گارد (avant garde) شاعر غیر ضروری تھا۔ یہاں ہر شاعر اپنے طور پر (مضمون آفرینی کے ذریعہ) آواں گارد کا فرض انجام دے سکتا تھا۔ لیکن یاؤس نے ایک دوسری کتاب میں یہ نکتہ بھی واضح کر دیا ہے کہ "تعبیر کے لئے کسی متن کے قبول و حصول کے وقت ہمیشہ یہ بات پہلے سے ذہن میں ہوتی ہے کہ جمالیاتی اور اک کے تجربے کا گذشتہ سیاق کیا ہے؟" یاؤس کی زبان معنی سے اس قدر جو محصل ہے کہ اس کا ترجمہ اس کے ساتھ بالکل انصاف نہیں کرتا۔ لہذا جہاں سے منقولہ بالا قول میں نقل کیا ہے، وہیں سے اس کا ایک اور جملہ بعید نقل کرتا ہوں، پھر اس کے ترجمے کی کوشش کرتا ہوں:

The new text evokes for the reader

(listener) the horizon of expectations and rules from familiar texts which are then varied, corrected, changed, or just reproduced. Variation and correction determine the scope, alteration and reproduction of the borders and structure of the genre.

ترجمہ: قاری (سامع) کے لئے کوئی متن سب سے پہلے تو مانوس متن کی روشنی میں توقعات کا افق برانگیز کرتا ہے۔ پھر وہ توقعات تبدیل ہوتے ہیں، ان کی تصحیح و اصلاح ہوتی ہے، وہ بدل دیئے جاتے ہیں۔ یا پھر وہ بعید قائم رکھے جاتے ہیں۔ تبدیلی اور تصحیح ہی اس بات کو متعین کرتی ہے کہ کسی صنف کا امکانی پھیلاؤ،

اس لی سرحد میں اس بات کی وضع اور اس کی دوبارہ تخلیق کسی طرح ہوگی۔ (زبان کے بارے میں یہ بات ہم پہلے ہی کہ چکے ہیں کہ اس میں کتنی ہی توڑ پھوڑ کی جائے، لیکن یہ رہتی اپنی اصل پر ہے، اس لئے جدید شعرا نے زبان کے ساتھ جو violence یعنی تشدد روا رکھا ہے اس سے گھبرانا عبث ہے۔)

بہر حال، بنیادی بات (جس کو ثابت کرنے کے لئے میں نے یاؤس کا حوالہ انگریزی کے پروفیسروں کو مطمئن کرنے کی فرض سے پیش کیا) یہ ہے کہ جنگ ہر زمانہ، گذشتہ ادب کو اپنے طور پر پڑھتا ہے اور اس میں نئی معنویتیں دیکھتا ہے، لیکن پڑھنے کا یہ عمل شروع ہی نہیں ہو سکتا جب تک ہمیں یہ نہ معلوم ہو کہ گذشتہ زمانے والے کس چیز کو ادب سمجھتے تھے، اور کیوں؟ لہذا تیسری اور آخری بات یہ ہے کہ اس استدلال میں بھی دور لازم آتا ہے کہ گذشتہ زمانے کا بڑا ادب نئے زمانے والوں کے لئے نئی معنویت رکھتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ غالب اور میر آج بھی ہمارے لئے معنی خیز ہیں، اس لئے بڑے شاعر ہیں لیکن آپ نے انھیں پڑھنے کے لئے منتخب کیوں کیا؟ جواب، اس لئے کہ وہ بڑے شاعر ہیں تو پھر کیا ثابت ہوا؟ ممکن ہے کہ کسی اور شاعر (مثلاً نظام الدین مینون) کو آپ بڑا شاعر سمجھ کر پڑھیں، تو ان کا کلام بھی آپ کو زمان و مکان کی حدوں کے اس پار سے اس طرح بولتا ہوا نظر آئے کہ آپ اس میں اپنے زمانے کی معنویتیں دیکھ لیں۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی شاعر اپنے زمانے میں بہت عظیم مانا جاتا ہو، لیکن بعد میں اس کا وہ مرتبہ باقی نہ رہے۔ اس کے برعکس بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن دونوں صورتوں میں یہ بات پھر بھی اہم رہتی ہے کہ وہ کیا وجوہ تھے جن کی بنا پر کسی شاعر کے مرتبے میں (بہتر یا بدتر) تبدیلی حال واقع ہوئی، یعنی ممکن ہے اس کے زمانے والوں نے اس کے ساتھ انصاف نہ کیا ہو، یا بعد والوں نے اس کے ساتھ انصاف نہ کیا ہو، وغیرہ۔ اس بات کا اس اصول سے کوئی تعلق نہیں کہ شعر کو (اور خاص کر ہمارے کلاسیکی ادب کو) انھیں توقعات کے افق میں رکھ کر پڑھنا چاہئے جو اس وقت کے ادبی، معاشرے میں رائج تھے۔ فیشن بہر حال شعرا کی تعین قدر پر اثر انداز ہوتا ہے، اور فیشن بدلتا بھی رہتا ہے۔ عام صورت حالات کے لئے یہ کلیہ بالکل مسلم ہے کہ شعر (ادب) کی قدر متعین کرنے کا پہلا طریقہ یہ ہے کہ اس کو اس زمانے اور اس تہذیب کی شعریات کے حوالے سے پڑھا جائے جس میں وہ لکھا (بنایا) گیا تھا۔

ہمارے یہاں بعض اوقات شاعر کی بڑائی کے طور پر کہتے ہیں کہ اپنے زمانے میں اس کی قدر



نہ ہوئی، لیکن بعد والوں نے اسے سمجھا (غالب کے بارے میں یہ اکثر کہا جاتا ہے)۔ اس بات سے قطع نظر کہ یہ بات بالکل جھوٹ ہے کہ غالب کے زمانے میں ان کی بڑی عزت و قدر نہ ہوئی۔ بنیادی بات اس طرح کے بیانوں کے پیچھے یہ ہے کہ زمانہ (خاص کر کلاسیکی زمانہ) شعرنا شناس ہوتا ہے، اور وہ اپنے بچے اور بڑے شاعروں کا حتیٰ نہیں ادا کرتا۔ یہ ایک محض رومانی تصور ہے، اور ممکن ہے شیلی کی Adonais جیسی نظمیں اور کولریج کی الفون زدہ نصف سے زیادہ زندگی، چٹرٹن (Chatterton) کی جوان خودکشی، اس طرح کی چیزوں نے مل کر وکٹوریائی ذہن میں ایسا تصور پیدا کر دیا ہو (اور جو تصور وکٹوریائی ذہن میں جاری ہو، اسے اردو ذہن پر بھی جاری ہونا ہی چاہئے تھا)۔ لیکن اس تصور کے مؤیدین کو نقد شعر اور فلسفہ تاریخ ادبی سے تھوڑا بھی مس ہوتا تو وہ دیکھ لیتے، کہ ہمارے کلاسیکی زمانے میں، جب (ٹی۔ ایس۔ ایٹ کے الفاظ میں) ہوشمندی کا انقطاع نہ ہوا تھا، اور فن کار اور سامع رقاری کے درمیان ربط و افہام کے سلسلے باقی تھے، ایسے کسی شاعر کا پیدا ہونا ہی ممکن نہ تھا جسے تخلیقی معاشرے کی قبولیت حاصل نہ ہو۔ فرق تعریف و تحسین کی کمی بیشی کا ہو سکتا تھا، لیکن کسی شاعر میں کوئی ایسی خوبی ہو جسے تخلیقی معاشرہ پہچان سکتا ہو، اور اس کے باوجود وہ خوبی نہ پہچانی جائے یہ شاذ و نادر ہی ممکن تھا۔ شاعری کوئی سائنسی دریافت، یا سیاسی تصور وغیرہ نہیں ہے جس کے بارے میں یہ امکان ہو کہ اگر وہ وقت کے آگے ہوئی تو لوگ اس کی قیمت و وقعت کو نہ سمجھ پائیں گے (جیسا کہ مینڈل (Mendel) کے نظریات Genetics کے بارے میں ہوا۔ ایسے معاشروں میں جہاں شاعر اور سامع رقاری کا ربط باقی ہو، وہاں شاعر کبھی وقت کے پہلے نہیں ہوتا۔ ہاں آج کے زمانے میں یہ ضرور ممکن ہے، کیوں کہ وہ رشتے جو فن اور سامع رقاری کے درمیان کلاسیکی عہد میں استوار تھے، اب باقی نہیں رہ گئے۔ اور آج تو تخلیقی معاشرے کا وجود بھی مشکوک ہو گیا ہے، خیر، یہ الگ بحث ہے۔

میں نے اس باب کے شروع میں یہ عرض کیا تھا کہ میں اس بات کا قائل ہوں کہ استعارہ کبھی شاعری کا جوہر ہے۔ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ جب میں تنقیدی اصولوں کی آفاقیت کا قائل ہی نہیں ہوں، تو پھر اس اصول کا قیام کیوں کر ہو سکتا ہوں؟ اس کا تھوڑا سا جواب اوپر آچکا ہے، لیکن چوں کہ یہ معاملہ بہت اہم ہے، اس لئے اس پر مزید گفتگو ضروری معلوم ہوتی ہے۔

شاعری میں استعارے کی مرکزیت سے انکار غیر ممکن ہے۔ لیکن اس بات کی وضاحت

ضروری ہے کہ استعارہ حقیقت کو بیان کرنے کا ذریعہ نہیں، بلکہ حقیقت کو دوبارہ بنانے (refashion) اور اس طرح توسیع معنی کا وسیلہ ہے۔ معنی کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہ سیاق و سباق کا تابع ہے۔ اور حقیقت کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ زبان کے وہ باہر نہیں۔ اور زبان اظہار ہے تہذیبی تصورات کا۔ اس لئے ہر زبان میں تصور حقیقت، یا ہر زبان میں حقیقت کا اندکاس، اپنے ہی طرز کا ہوتا ہے۔ خود استعارہ سیاق و سباق کا تابع ہے جیسا کہ ہم میر، آتش اور اکبر کے شعروں میں دیکھ چکے ہیں۔ لہذا استعارہ بنانے کے لئے کوئی ایسے قاعدے نہیں ہیں جو آفاقی ہوں، اور جب استعارہ سازی کے طریقے آفاقی نہیں ہیں تو استعارے کی مرکزیت کا اصول بھی اپنی اپنی زبان کے اصولوں کا تابع ہے۔

مغرب میں استعارے کے بارے میں غیر معمولی غور و فکر سے کام لیا گیا ہے۔ ایک بحث، جو وہاں بہت گرم رہی ہے، اس بات سے متعلق ہے کہ استعارہ سچائی پر مبنی، یا سچائی کو جاننے میں کارآمد ہے کہ نہیں؟ عام طور پر اس کا جواب نفی میں دیا گیا ہے۔ لیکن بعض لوگوں نے یہ کہا ہے کہ استعارہ اپنی ہی طرح کی حقیقت یا سچائی پیش کرتا ہے۔ استعارے سے (فلسفیانہ معنی میں) علم تو نہیں حاصل ہوتا لیکن اس سے ایک اور ہی طرح کا علم حاصل ہوتا ہے۔ بعد کے لوگوں نے، خاص کر لیوی اسٹراؤس کے زیر اثر، اس بات پر زور دیا کہ زبان (یا زبان کے اندر کوئی استعاراتی نظام، مثلاً اسطور) کا کام یہ ہے کہ قدرتی (Natural) اور سماجی (Social) تصورات و حالات کے اندر مطابقت پیدا کرے۔ لہذا استعارہ دراصل حقیقت کو reorder اور refashion کرتا ہے۔ بعض قبائلی زبانوں مثلاً وینو (Wintu) کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ حقیقت کے تئیں انسان کا رویہ زبان کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے۔ مثلاً ڈوروثی لی (Dorothy Lee) نے لکھا ہے کہ وینو (Wintu) زبان میں ایسی عبارت نہیں ہو سکتی: یہ... ہے۔ (مثلاً ہم کہتے ہیں "یہ روٹی ہے۔")۔ وینو میں کہا جائے گا "میں اسے روٹی کہتا ہوں۔" "میں اسے روٹی سمجھتا ہوں۔" یعنی اس زبان کے بولنے والے کا رویہ حقیقت کے تئیں چار حانہ اور انفرادی نہیں، بلکہ (self effacing) اور انفعالی ہے۔ (مثلاً ہمارے یہاں بھی "آپ کا اسم شریف؟" کا جواب عام طور پر ہوگا "مجھے فلاں کہتے ہیں۔" یعنی اپنی شخصیت کو نکو یا efface) کرنے کی کوشش ہوگی۔)۔ استعارہ چونکہ زبان کے اندر ہے اور بقول بعض، تمام زبان ہی استعارہ ہے (اس لئے استعارہ حقیقت کو دیکھنے، یا دوبارہ دیکھنے، کا ذریعہ ہے۔ اس حد تک بھی استعارے کا وجود زبان کے سیاق و سباق کے باہر نہ ہوگا۔



مشقی طور پر چوں کہ استعارے مشابہتوں کو دیکھنے کی صلاحیت کا نام ہے لہذا اگر کسی زبان میں دو اشیا میں مشابہت نہ ہوگی تو ان کے درمیان استعارہ کا رشتہ بھی قائم نہ ہوگا۔

مثلاً سنسکرت میں معشوقہ کو ”ہاتھی کی سی چال چلنے والی“ (یعنی مستانہ چال چلنے والی، سچ گامنی) کہا جاتا ہے۔ جن زبانوں میں معشوقہ کی چال اور ہاتھی کی چال کے درمیان مشابہت کا تصور نہ ہوگا، وہاں یہ استعارہ بھی نہ ہوگا۔ ہمارے یہاں چوں کہ معشوقہ کی ”مستانہ چال“ کا تصور ہے، اور سنسکرت زبان کی تہذیب اور ہماری زبان کی تہذیب میں بہت سی باتیں مشترک ہیں، اس لئے ”سچ گامنی“ کا استعارہ اگرچہ ہمارے یہاں فطری طور پر استعمال نہ ہوگا، مگر ہم اس پر ہنس گئے بھی نہیں۔ لیکن ذرا انگریزی میں اسے ترجمہ کر کے (walking like an elephant) یا (Elephant gait) بنا لیں، تو استعارہ نہ صرف غائب ہو جائے گا، بلکہ بھونڈا این اور بد صورتی پیدا ہو جائے گی۔ سنسکرت میں آنکھوں کے لئے کنول کے پھول کا استعارہ آتا ہے۔ آنکھوں اور کنول کے پھول میں کیا مشابہت ہے، میں یہ سمجھنے سے قاصر ہوں۔ لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں آنکھوں کے لئے نرگس کا استعارہ ہے، جب کہ انگریزی میں آنکھوں کے لئے کسی بھی پھول کا استعارہ نہیں۔ یعنی سنسکرت اور اردو فارسی میں آنکھیں کسی نہ کسی پھول کی طرح دکھائی دیتی ہیں، لیکن انگریزی کے اعتبار سے آنکھ اور پھول میں کوئی مشابہت نہیں۔ لہذا یہ بات ظاہر ہے کہ دو اشیا کی مشابہت بھی زبان کے تابع ہے، کسی آفاقی اصول کے تابع نہیں۔ کسی عربی شاعر نے، جو شہزادہ بھی تھا (عالم الامم المحرر) ہلال کو چاندی کی ایسی کشتی سے تھپیہ دی تھی جس پر غمزدہ ہوا ہو۔ اس پر شبلی نے لکھا ہے کہ بادشاہ نہ ہوتا تو ایسی تھپیہ نہ سوجھتی۔ یہ بات بظاہر سچی، لیکن دراصل سچی ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اگر زبان میں اس طرح کے مشبہ اور مشبہ نہ ہوتے تو ایسا کلام بادشاہ سے بھی نہ ہوتا۔ کیوں کہ ہندوستانی آسمان میں وہ سیاحی نہیں ہوتی جو عرب کے آسمان میں ہوتی ہے۔ اور نہ ہمارے یہاں غمزدہ ہوتا ہے۔ لیکن اقبال نے کہا ہے۔

نوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی فرقاب نمل

ایک نکو تیرتا پھرتا ہے روے آب نمل

۱۔ ولی نے کوشش کی لیکن یہ مضمون مقبول نہ ہوا۔

چلے منیں اے چنچل ہاتھی کوں لجاوے توں بے تاب کرے جگ سوں جب ناز سوں آوے توں

یعنی یہ استعارہ اس لئے بن سکا کہ زبان اس کی مقبول ہو سکتی ہے، ورنہ اقبال کے ذہن میں ہلال کے لئے کشتی خورشید کا تصور کہاں سے آتا؟ شاہ نصیر کا مشہور شعر اور ا جواب مطلع ہے۔

خیال زلف دوتا میں نصیر پنا کر

گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پنا کر

اس پر محمد حسین آزاد نے اتنی ہی ا جواب بات کہی تھی کہ اگر نصیر قلم نہ ہوتا تو یہ مطلع ذہن میں نہ آتا۔ یعنی استعارہ بھی زبان ہی کا قائل ہے اور زبان کے باہر اس کی کوئی صحت (validity) نہیں۔

جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، مغرب میں استعارے کی معنویت کو حقیقت کے تناظر میں رکھ کر بہت بحثیں ہوئی ہیں۔ ان بحثوں سے استعارے کی نوعیت کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوتا ہے، لیکن شاعری میں استعارے کی مرکزیت کے بارے میں کوئی خاص بصیرت نہیں ملتی۔ ہمارے یہاں چونکہ اس سوال کی کوئی اہمیت ہی نہیں تھی کہ شاعری میں قدر حقیقت (Truth value) کا کیا مقام ہے۔ لہذا استعارہ بمقابلہ حقیقت کی بحث بھی ہمارے یہاں کسی خاص اہمیت کی حامل نہیں۔ ہمارے یہاں عام طور پر یہ فرض کیا گیا ہے کہ استعارہ بھی حقیقت ہی ہے، یعنی استعارے کی تین شکلیں ممکن ہیں:

(۱) الف اور ب میں مشابہت کی بنا پر وحدت ہے، (مثلاً زید میں شیر پن ہے۔)

(۲) الف اور ب میں وحدت ہے، (مثلاً شیر اور زید ایک ہی شے ہیں۔)

(۳) الف سے ب مراد ہے، (مثلاً شیر بہادر ہے کے معنی ہیں الف بہادر ہے۔)

ان میں سے شکل نمبر ۱ کو تشبیہ قرار دے کر استعارے کی مدد سے باہر کر دیا گیا۔ اور نمبر ۲ اور نمبر ۳ کے بارے میں یہ کہا گیا کہ دونوں ہی صورتوں میں الف ب کی تفریق نہیں ہو سکتی۔ لہذا استعارہ بھی حقیقت ہے۔ امام عبد القادر جرجانی نے اس بات کو سب سے زیادہ اہمیت دی کہ استعارے کے ذریعہ توسیع معنی ہوتی ہے۔ یعنی استعارہ محض ترکیبی شے نہیں (جیسا کہ عام لوگوں کا خیال تھا) اور نہ حقیقت کو دریافت کرنے کا ایک نیا ذریعہ ہے، بلکہ اس کے ذریعہ حقیقت کے اندر معنی کی کثرت پیدا کی جاتی ہے۔ اور اس طرح حقیقت کو عمیق تر اور وسیع تر کیا جاتا ہے۔ اس کی وجہ بقول امام عبد القادر جرجانی یہ ہے کہ استعارے میں جو معنی ہوتے ہیں وہ ان لفظوں کے نہیں ہوتے جو ہم نے استعمال کئے ہیں، بلکہ اس مضمون کے ہوتے ہیں جو کہ لفظوں کے ذریعہ ادا ہوا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ ”آج میں نے ایک غزال



دیکھا۔ ”اب یہ بات سمجھنے کے لئے کہ ”غزال“ سے مراد ”حسین عورت“ ہے، ہمیں سیاق و سباق، صورت حال کے بارے میں معلومات اور غور و فکر کی ضرورت ہے۔ یہ صرف ناموں کا تبادلہ نہیں (غزل و عورت)، بلکہ ایک حقیقت کی جگہ دوسری حقیقت کا پیش کرنا ہے۔

ہمارے زمانے میں یہ بات سوسیور (Saussure) اور پھر دیدا (Derrida) کی تعلیمات کے ذریعہ عام ہوئی ہے کہ زبان کے ذریعہ حقیقت کا جوہر نہیں، بلکہ صرف اشیاء کے نام بیان ہو سکتے ہیں۔ یعنی زبان کے ذریعہ حقیقت نہیں، بلکہ تصور حقیقت ہی بیان ہو سکتا ہے، زبان کچھ نہیں ہے، صرف سبے معنی اصوات کا مجموعہ ہے جن کے معنی فرض کر لئے گئے ہیں۔ یہ بات امام جرجانی بہت پہلے کہہ گئے ہیں۔ جرجانی کا قول ہے کہ لفظ ”ضرب“ (اس نے مارا) میں کوئی لازمت نہیں۔ ممکن ہے کہ زبان (قوانین اور رسمیات کا وہ مجموعہ جس کے ذریعہ ہم مفلوظ اظہار خیال کرتے ہیں) کے بولنے والے اس بات پر اتفاق کر لیتے کہ ”اس نے مارا“ کے معنی میں ”زٹ“ یا ”زبٹ“ کو قبول کر لیا جائے، تو وہی ٹھیک ہوتا۔ آگے چل کر وہ کہتے ہیں کہ ایسا تھوڑی ہے کہ اگر زبان میں ”رجل“، ”بیت“ جیسے لفظ نہ ہوتے تو ہم ان تصورات سے محروم رہ جاتے اور ان اشیاء کے جوہر (Essence) سے ناواقف ہوتے جن کے لئے ”رجل“ اور ”بیت“ جیسے الفاظ ہیں (”دلائل الاغیار“)۔ اس بات سے قطع نظر کہ اشیاء کے جوہر یا معین کا تصور افلاطونی ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ امام جرجانی اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ زبان کی نوعیت ہے اصول (arbitrary) ہے اور زبان صرف نام دیتی ہے، اشیاء کے جوہر کو نہیں بیان کرتی۔ ایسی صورت میں یہ نتیجہ لازمی ہے کہ ہر زبان میں تصور حقیقت تھوڑا بہت، یا زیادہ مختلف ہوگا۔ لہذا ایسی کوئی حقیقت نہیں ہے جسے ادب میں آفاقی طور پر بیان کیا جاسکے۔ لہذا ہمارا دوسرا مفروضہ: کہ ادب کو حقیقت سے لبریز ہونا چاہئے، اصلاً بے معنی ہے۔ یا اگر اس کے معنی ہیں تو اس اتنے کہ ہر زبان (ادب) میں حقیقت کا تصور الگ الگ ہوگا، لہذا حقیقت نگاری محض ایک اضافی تصور ہے۔ اور چونکہ ہر شخص زبان کو اپنی اپنی طرح برتا ہے، اس لئے ممکن ہے کہ ہر شخص ہی کا تصور حقیقت دوسروں سے مختلف ہو۔ ایسی صورت میں ادب سے کسی مقررہ حقیقت کے بیان کا تقاضا کرنا ادب کی (اور زبان کی) نوعیت سے بے خبری کے سوا کچھ نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر ”حقیقت“، کسی اور ”حقیقت“ کے سامنے کسی اور طرح کی معنویت حاصل کر سکتی ہے۔ برٹرینڈ رسل (Bertrand Russell) نے اس کی مثال یہ دی تھی کہ اگر آپ کسی مرزک سے

گزرتے ہوئے ہر دروازے پر دستک دیں تو آپ کا یہ فعل قابل اعتراض یا احتقان ہوگا۔ لیکن ڈاکے کے لئے ہر دروازے پر دستک دینا ضروری ہے تاکہ وہ صاحب خانہ کی ڈاک تقسیم کر سکے۔

ممکن ہے آپ کہیں کہ حقیقت تو ایک ہی ہوگی (یا ہے) لیکن ہر شخص اسے اپنے اپنے طور پر پیش کرتا ہے۔ لیکن اگر کسی واحد، ناقابل تقسیم حقیقت کے تصور کو تسلیم بھی کر لیا جائے تو جس دم کسی شخص نے اسے ”اپنے طور پر“ پیش کیا، اسی دم وہ حقیقت واحد اور مطلق نہ رہ جائے گی، بلکہ اس شخص کی حقیقت بن جائے گی۔ کوانٹم نظریہ (Quantum theory) نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ ”حقیقت کیا ہے“ کا جواب اس بات پر منحصر ہے کہ کون اس کا مشاہدہ کر رہا ہے، اور اسے کس زاویے سے دیکھا جا رہا ہے؟ اگر کہا جائے کہ کوانٹم نظریہ کی موٹائیوں سے ”ہماری واقعی دنیا“ کو کیا لینا دینا؟ ممکن ہے کہ کوانٹم طبیعیات اپنے مقام پر پہنچے ہو، لیکن روزمرہ کی ”واقعی دنیا“ میں تو اشیاء اپنا وجود رکھتی ہی ہیں، تو اس کا جواب یہ ہے کہ روزمرہ کی ”واقعی دنیا“ کا بھی وجود اس لئے مشتبہ ہے کہ اسے جب جزو لافصل قرار دیا جائے (آج کل کی زبان میں particle) کی شکل میں الگ الگ کریں تو معلوم ہوگا کہ آپ کسی particle کی رفتار بیان کر سکتے ہیں، یا اس کی جگہ بتا سکتے ہیں۔ ایسا ممکن نہیں کہ آپ کسی particle کی رفتار اور جگہ دونوں بیان کر سکیں۔

ایمان کی بات یہ ہے کہ ادب میں ”واقعیت“ یا ”حقیقت نگاری“ کا تصور اس قدر مفلظانہ ہے کہ اس پر اب کوئی تردید لانا بھی ضروری نہیں۔ ہمارے کلاسیکی شعرا اسے آپ کہتے کہ تمہارا کلام واقعیت سے عاری ہے، تو اغلب یہ ہے کہ وہ سمجھ ہی نہ پاتے کہ آپ کہہ کیا رہے ہیں۔ اور جب آپ آسمان لفظوں میں ان کو سمجھاتے کہ ”واقعیت“ سے کیا مراد ہے، تو اغلب یہ ہے کہ وہ جواب دیتے ہیں کہ میاں ہم تو زندگی بھر واقعیت نگاری ہی کرتے رہے ہیں، ہم اشیاء کی عمومی، اصل حقیقت بیان کرتے ہیں۔ جب ہم نے ”کوئے یار“ کہا تو وہ عشق کے کئی عمومی تجربات کو محیط ایک بیان ہو گیا۔ اب کیا ضروری ہے کہ ہم ”مکان نمبر ۴۳“ گلی قاسم جان شہر دہلی“ بھی کہیں؟ ”کوئے یار“ میں بعض طرح کی باتیں ہو سکتی ہیں، بعض طرح کی نہیں ہو سکتیں۔ جب ہم نے ”کوئے یار“ کہا تو وہ سب باتیں جو کوئے یار میں ہو سکتی ہیں، اس فقرے میں بیک وقت آگئیں۔ پھر ہم نے اس سے متعلق کوئی مخصوص بات بھی کہی۔ اس طرح تم ”کوئے یار“ سے متعلق کسی مخصوص تجربے (بیان خیال) میں ہمارے شریک ہوئے، اور ان تمام تجربوں میں بھی شریک ہوئے جن کو یہ فقرہ محیط ہے۔



اب اگر تم اپنے زمانے کے گرد یعنی ڈاک دریدا (Jaques Derrida) سے پوچھو تو وہ بتائے گا کہ ہمارے جس شعر میں ”کوئے یار“ آئے گا اس میں اس کے کم سے کم ایک معنی تو فوری طور پر موجود ہوں گے، اور باقی معنی موجود رہنا موجود یعنی (under erasure) ہوں گے۔ اگر ہم ”مکان نمبر ۲۴“ جگہ قاسم جان، شہر دہلی“ کہتے تو یہ بات نہ حاصل ہوتی۔ اب وہ گیا تمہارا یہ اعتراض کہ ہم نے ایک شعر میں ”کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا“ لکھا ہے جو سراسر خیالی اور مبالغہ پر مبنی ہے، تو تمہارے یہاں کے مشہور شاعر شبلی نے اپنی نظم (Poetry) کے مرکزی کردار کے کرب اور وحشت کو یوں ظاہر کیا ہے کہ جیسے کوئی عقاب جسے ہنر ساپ نے اپنے بلوں میں جکڑ لیا ہو، اور وہ اپنے دل کو زہر سے جلتا ہوا محسوس کرے۔ اور سب باتوں کو چھوڑ کر یہی بتا دو کہ تمہارے شاعر کو عقاب کے قلب مسموم کا حال کہاں سے معلوم ہوا؟ اگر شبلی کی نظر میں یہ بیان ”خیالی اور مبالغہ پر مبنی“ نہیں ہے تو ہمارا بھی بیان ”خیالی اور مبالغہ پر مبنی“ نہیں ہے۔ میاں، مبالغہ اور خیالی باتیں ہیں کیا؟ کیا یہ ممکن نہیں کہ جو چیز کسی کے لئے خیالی، اور مبالغہ پر مبنی ہو، وہ کسی اور کے لئے واقعی ہو؟ پھر تمہارے یہاں کے والیری ہی نے تو کہا ہے کہ شاعری تو الفاظ کا جوڑ کر زبان کے نئے نئے امکانات کو ظاہر کرنے کا عمل ہے۔ تو کیا مبالغہ ان امکانات کی نشانی کرتا ہے؟

ہمارے یہاں جب روایت اور جدت کی بحث چھڑی تو معتدل نقادوں نے یہ فیصلہ دیا کہ روایت کے جو حصے از کار رفتہ ہو چکے ہیں، یا نقصان دہ ہیں ان کو ترک کرنا، اور روایت کے زخمیہ، صالح حصوں کو قبول کرنا چاہئے۔ اس رائے میں نظریاتی طور پر جو ایک بڑی کمزوری ہے وہ ایلیٹ (Eliot) کے اس مشہور قول سے ظاہر ہو جاتی ہے کہ کسی شاعر کی انفرادیت اسی وقت اور اسی حد تک ہی بروئے کار آئے گی، جس وقت اور جس حد تک وہ روایت کی پابندی کرے گا۔ اس رائے میں عملی کمزوری یہ ہے کہ روایت کے ان تمام حصوں کو غیر صالح، از کار رفتہ اور مردہ قرار دیا گیا جو ان معیاروں پر پورے نہیں اترتے تھے جنہیں ہمارے معتدل اور غیر معتدل دونوں طرح کے نقادوں نے مغربی معیار سمجھا تھا۔ لیکن نظریاتی سطح پر

As an eagle grasped  
In folds of the green serpent, feels her breast  
Burn with the poison...

(Alastor: 227-229)

اس رائے میں ایک اور کمزوری یہ بھی ہے کہ روایت کے حصے بخرے نہیں ہو سکتے۔ جس شعریات نے ہماری غزل کو جنم دیا وہی شعریات ہمارے قصیدے، مثنوی، مرثیے، داستان، غرض ہر صنف میں جاری و ساری ہے۔ ہمارا مرثیہ جیسا ہے ویسا ہی وہ ممکن تھا، کیوں کہ وہ ہماری غزل سے الگ نہیں ہے۔ دونوں کی نہ میں شاعری کی نوعیت کے بارے میں جو مفروضات ہیں وہ بڑھاپہ ایک ہیں، یہی حال دوسری اصناف کا بھی ہے۔ جب تک ہم اس شعریات کو نہ معلوم کر لیں گے جس کی رو سے ان اصناف میں معنی پیدا ہوتے ہیں، ہم ان کا صحیح ادبی مقام متعین کرنے سے قاصر رہیں گے۔

معاصر انگریز مصور ہارڈ ہاگکن (Howard Hodgkin) اپنی نیم تجربی مصوری اور ہندوستانی مصوری کے نمونوں پر مشتمل اپنے ذخیرے کے لئے یکساں طور پر مشہور ہے، ہاگکن کہتا ہے:

پہلے پہل ہندوستانی تصویروں میں نے جو دیکھیں تو میں دنگ رہ گیا، کیونکہ ان میں ایک پوری دنیا ایک ایسے طرز سے پیش کی گئی تھی جو پوری طرح سے وثوق انگیز تھا لیکن جو مغربی مصوری کی ان روایات سے بالکل علیحدہ تھا جن میں میری پرورش ہوئی تھی۔ ہندوستانی مصور بہت ساری مغربی رسمیات استعمال کرتے تھے، لیکن کسی نہ کسی طرح وہ اس کو اپٹ بھی ڈالتے تھے، یا اس کی شکل بدل دیتے تھے یا ایسا لگتا تھا کہ وہ اپنے کو سیدھا اور سیدھے کو انبیا ان کر رہے ہیں۔

ہاگکن کا وجدان لائق تعریف ہے کہ وہ مشرقی فن کی شعریات کو از خود سمجھ سکا۔ اور ہم لوگ لائق افسوس ہیں کہ اسی فن کے ماحول میں پلے بڑھے ہوئے کے باوجود اس کے تصور حقیقت کو غیر تہذیب کے تصورات سے کمتر سمجھنے پر مصر ہیں۔



## باب دوم

کلاسیکی غزل کی شعریات اب ہم سے تقریباً چھ سو چکی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ زیادہ تر زبانی اور ملفوظ تھی۔ اس کو لکھا جائے گا اس لئے نہیں گیا کہ اس کی "ایرانیت" اور "عربیت" کا مجرم قائم رہے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ ہمارے کلاسیکی شعرا میں سے کوئی بھی ایسا نہیں جسے نظریاتی بحث سے شغف رہا ہو۔ تیسری وجہ غالباً یہ تھی کہ استاد شاعر کا ادارہ اس زمانے میں پوری طرح قائم اور مستحکم ہو چکا تھا اور ساری تعلیم استاد سے شاعر کو زبانی مل جاتی تھی۔ (ایران اور عرب میں استاد کی شاگردی کی رسم کا پتہ نہیں۔ یہ خالص ہندوستانی چیز معلوم ہوتی ہے۔ اس کا آغاز غالباً سترہویں صدی کے آخر میں ہوا۔) ہماری کلاسیکی غزل کی شعریات بھی تقریباً اسی زمانے سے تشکیل پذیر ہونا شروع ہوتی ہے۔ اس کا ارتقا کوئی ڈیڑھ سو برس تک ہوتا رہا۔ چنانچہ تقریباً ۱۷۰۰ء سے لے کر تقریباً ۱۸۷۰ء تک تمام ہی اہم شعرا کو اس بات کا احساس معلوم ہوتا ہے کہ وہ نئی شعریات بنا رہے ہیں۔ اور ان سب نے کچھ شعرا میں مضمون کے ضرور کچھ ہیں کہ ان کے خیال میں شاعری کے خواص کیا ہیں، یا کیا ہونا چاہئے، کوئی ضروری نہیں کہ وہ خواص خود ان کی شاعری میں موجود ہوں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ وہ اپنی شاعری کو بعض خواص سے متصف سمجھتے ہیں۔ اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ ان کے نزدیک یہ خواص حتمی ہیں۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ جب اردو شاعری ۱۷۰۰ء سے بہت پہلے شروع ہو چکی تھی تو میں نے اس کی شعریات کا آغاز ۱۷۰۰ء کے آس پاس کیوں قرار دیا ہے؟ اس کی پہلی وجہ تو یہ ہے کہ سترہویں صدی تک اردو شعرا مختلف طرزوں اور اسالیب میں تجربے کرتے رہے تھے۔ چنانچہ دکن کی شاعری میں کئی طرح کے رنگ مل جاتے ہیں اور کسی بھی رنگ کو مکمل استیلا حاصل نہیں۔ ہاشمی جن کا رنگ قدیم ہندوستانی عشقیہ شاعری سے مستعار تھا (یعنی وہ شاعری جس میں عورت عاشق اور مستحکم ہوتی تھی) اور نصرانی، جن کے یہاں "ایرانی رنگ" نمایاں ہے، تقریباً ایک ہی زمانے میں (ہاشمی، وفات ۱۶۹۷ء اور نصرانی، وفات

۱۶۷۴ء)۔ سترہویں صدی تک کے شعرا کے یہاں تنقیدی شعور تو ہے اور اس کا اظہار بھی ہوا ہے (مثلاً جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، جی کی "قلب مشتری" اور احمد کبرانی کی "ہوسف زینا" میں)۔ لیکن ابھی کوئی ایسا نظام اقدار نہیں ہے جس کی پیروی کم و بیش ہر شاعر کر رہا ہو۔ سترہویں صدی کے آخر آخر تک یہ صورت بدل جاتی ہے، اور فارسی کے "سبک ہندی" کا پلہ بھاری پڑنے لگتا ہے۔ شاعری کی نوعیت کے بارے میں سب شعرا کے مفروضات تقریباً ایک طرح کے ہو جاتے ہیں اور وہ ان کا اظہار بھی شروع کر دیتے ہیں۔ اٹھارہویں صدی سے زیادہ کوئی زمانہ ہماری شاعری میں گھلپتی تحرک اور سرگرمی سے بھرپور نہیں گذرا۔ لہذا اس صدی کے تمام اہم شعرا نے شاعری کے بارے میں کچھ نہ کچھ اظہار خیال بھی کیا ہے، اور بعض شعرا نے ایسا تاثر بھی دیا ہے کہ انھیں اس زمانے کی تاریخی اہمیت کا احساس ہے جس میں وہ سرگرم عمل ہیں۔

جن لوگوں کو یہ کہنے کا شوق ہے کہ اردو شاعری (دکن کے بعد) ساری کی ساری ایرانی اُحاطے پر مبنی ہے، وہ اس بات کا ضرور ذکر کریں گے کہ دلی دکنی کو حضرت سعد اللہ گلشن نے مشورہ دیا تھا کہ دکنی طرز چھوڑ دو اور وہ ہزار ہا مضامین جو فارسی والوں نے برتے ہیں اور جن سے اردو والے بے خبر ہیں، ان کو استعمال میں لاؤ۔ دلی نے ایسا ہی کیا اور بے حد مقبول ہوئے۔ اس طرح اردو شاعری نے "ایرانی مذہب" اختیار کر لیا۔

ذرا سے بھی غور سے یہ بات کھل جائے گی کہ دلی اور سعد اللہ گلشن والی روایت، اور اس سے نکالے ہوئے دکن میں شک و شبہ کی بہت گنجائش ہے۔ مندرجہ ذیل باتوں کو دھیان میں لائیے:

(۱) شاہ سعد اللہ گلشن اور دلی کی گفتگو کے بارے میں مبنی شہادت تو کیا، کوئی معتبر شہادت بھی نہیں ہے۔

(۲) اس گفتگو کو شہرت زیادہ تر میر کے بیان سے ملی ہے۔ خود میر کا یہ عالم ہے کہ انھوں نے اپنا بیان "می گویند" سے شروع کیا ہے۔ یعنی راوی کا نام بھی نہیں معلوم، بس یہ کہ لوگ کہتے ہیں۔ میر کی پوری عبارت (جس کا اہم حصہ جمیل جالبی جیسے لوگوں نے ترک کر دیا، انھیں دلی سے محبت نہیں، "تاریخ" جلد اول ۵۳۱) حسب ذیل ہے: "می گویند کہ در شاہ جہاں آباد دلی نیز آمدہ بود۔ بخند مت میاں (شاہ) گلشن صاحب رفت و از اشعار خود پارہ خواند۔ میاں صاحب فرمود (ند) کہ این ہر مضامین فارسی کہ بیکار



افتادہ اند، در ریختہ (ہائے) خود بکار میر از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت (و حسین و تو صیف فرودند) از کمال شہرت احتیاج (یہ) تعریف نہ دارد و احساس کما شفی معلوم من نیست۔۔۔ (”نکات الشعراء“ مرتبہ محمود الہی صفحہ ۹۱)۔ اس عبارت میں مندرجہ ذیل باتیں قابل لحاظ ہیں۔ (۱) ولی کے بارے میں میر نے جو کچھ لکھا ہے وہ سب ”می گویند“ کا تابع ہے، یعنی سب سنی سنائی باتیں ہیں۔ (۲) میر کو ولی کے حالات ”کما شفی“ (جس قدر کہ چاہئے) معلوم نہیں۔ یعنی سنی سنائی باتیں بھی بہت نہیں ہیں۔ (۳) اگر شاہ سعد اللہ گلشن نے ولی کے کلام کی تحسین و توصیف کی تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انھیں ولی کا کلام پسند آیا۔ پھر اس بات کی کیا ضرورت کہ وہ انھیں ”مضامین فارسی“ برتنے کا مشورہ دیتے؟

(۳) مصحفی کہتے ہیں کہ ولی کا دیوان ”در سند و کم فردوس آرام گاہ“ ولی پہنچا۔ ”فردوس آرام گاہ“ سے محمد شاہ مراد ہے۔ اس طرح ولی کا دیوان ۱۷۲۱ء میں ولی پہنچا۔ قائم کہتے ہیں کہ خود ولی کا ولی میں درود ”درست چہل و چار از چلوں عالم گیر بادشاہ“ (یعنی غالباً ۱۷۰۰ء میں) ہوا۔ تو کیا ۱۷۰۰ء میں ولی اپنا دیوان ساتھ نہ لائے تھے؟ اور اس وقت انھوں نے میاں گلشن کو محض متفرق کلام سنایا تھا؟ پھر ایسے کلام کو سن کر اتنا اہم مشورہ دینا (کہ فارسی مضامین کو بکار لاؤ) کیا معنی رکھتا ہے؟

(۴) میاں گلشن کے مشورے کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ وہ اس بات سے واقف نہ تھے کہ اردو کے شعرا عرصہ دراز سے فارسی مضامین برت رہے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ میاں گلشن کو اردو ادب کے بارے میں کچھ خبر نہ تھی۔ یہ بات قرین قیاس نہیں۔

(۵) ممکن ہے شاہ گلشن کو یہ بات نہ معلوم رہی ہو کہ اردو والے فارسی مضامین کو عرصے سے برت رہے ہیں۔ لیکن ولی کو تو یہ بات معلوم رہی ہوگی۔ لہذا ولی کے لئے یہ مشورہ کوئی خاص اہمیت نہ رکھتا تھا۔

(۶) شاہ گلشن ایک متدین اور شگفتہ شخص تھے۔ یہ بات قرین قیاس نہیں کہ انھوں نے ایسی غیر اخلاقی بات کہی ہو کہ فارسی والوں کے مضامین اردو میں لکھو، تحسین پکڑنے والا کون ہے؟ پھر جب خان آرزو، بیدل، رفیع چند بہار سیالکوٹی مل وارسہ، آندرام شخص جیسے لوگ موجود تھے، جو فارسی اور اردو میں دولسانین تھے تو یہ کہنا بے معنی تھا کہ فارسی کے مضامین خوب انکم کرو، محاسبہ کرنے والا کوئی نہیں۔

(۷) اصل بات یہ ہے کہ یہ ولی کا اپنا کارنامہ ہے کہ انھوں نے دکن والوں کی ملی جلی طرز کو

poetry) ہوتی ہے۔ فرینک کرموڈ (Frank Kermode) نے اس پر اضافہ کیا ہے کہ شاعری کا مطالعہ ”فراخ دلی اور میر“ کے ساتھ کرنا چاہئے، اس کے لئے علم و فن کا مناسب اور صحیح احترام (Proper respect for learning and science) بھی ضروری ہے۔ یہاں اردو کے پروفیسروں اور نقادوں کا یہ عالم ہے کہ وہ برملا کہتے ہیں کہ کلاسیکی شاعری کا بڑا حصہ ہمارے لئے زبان گل کی طرح ہے۔ ہمارا اس سے کوئی مکالمہ نہیں ہو سکتا۔ اس کے برخلاف میں تمام شاعری کے ساتھ بالعموم اور اپنی کلاسیکی شاعری کے ساتھ بالخصوص، انکسار اور فروتنی کا رویہ رکھتا ہوں۔ آڈن (Auden) نے ان لوگوں پر خوب تنقید کی ہے، جو شاعری کے ساتھ مریبا نہ رویہ رکھتے ہیں اور ڈرائڈن اور پوپ جیسے عظیم طنزیہ شاعروں کو ”نثر زدہ“ بتاتے ہیں:

For many a don, while looking down his nose

Calls Pope and Dryden the classics of our prose

ترجمہ: کیوں کہ ایسے بہت سارے تکبریں استاد ہیں جو ٹینک اوپر چڑھا کر ناک کے نیچے دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ڈرائڈن اور پوپ (شاعر نہیں) ہماری نثر کے کلاسیک ہیں۔

خدا معاف کرے میں نے بھی ایک زمانے میں ناخ کو ”نثر زدہ“ کہا تھا اور مجھے حسین مرحوم نے راشد کو اسی لئے مطلع کیا تھا کہ ان کے یہاں ”ناخیت“ ہے۔ ناخ اور دوسرے ”لکھنوی“ شاعروں کا سالہا سال مطالعہ بھی اس وقت تک بے ثمر رہا جب تک ہم مضمون آفرینی اور خیال بندی کے تصورات سے بے خبر رہے۔ مغرب والے اس بات کو بخوبی جانتے ہیں کہ شاعری کا مطالعہ انھیں اصولوں کی روشنی میں کرنا چاہئے جو خود ان شاعروں کے مشعل راہ تھے۔ ہم لوگوں سے یہ بات سب سے پہلے محمد حسن مسکری نے کہی کہ ہر قوم اور تہذیب کو حق ہے کہ اپنے تہذیبی معیار اور اسالیب خود مقرر کرے۔ لیکن انھوں نے اس اصول کو ترقی نہ دی، اور ہم لوگ وہی ایم۔ اے۔ انگریزی کے کلاس میں پڑھی ہوئی باتیں دہراتے ہیں۔ لیکن کوئی بات تو ہوگی کہ ناخ، آتش، میر، سودا اور ہزاروں چھوٹے بڑے شعرا نے ایسی شاعری لکھی جس پر کیٹس (Keats) اور ورڈز ورثہ (Wordsworth) کے معیار کا اخلاق نہیں ہو سکتا؟ ظاہر ہے کہ ہمارے شعرا کے بھی اپنے معیار رہے ہوں گے، ہمیں ان کو مسترد کرنے کا کیا حق ہے؟



کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے لئے سب سے پہلے تذکرے ہیں، جن میں کلیم الدین صاحب اور دوسرے نقادوں کے علی الرغم بیش بہا تنقیدی بصیرتیں پوشیدہ ہیں۔ لیکن تذکروں میں رکی باتیں اور لفاظی بھی بہت ہے۔ عبارت آرائی کے جم غفیر میں اصولی باتوں اور تنقیدی تصورات پر مبنی اصطلاحوں کو ڈھونڈنا آسان نہیں۔ خاص کر جب یہ ٹھیک سے معلوم بھی نہ ہو کہ ان لوگوں کی اصولی باتیں اور تنقیدی تصورات پر مبنی اصطلاحیں ہوتی کبھی ہیں؟ مرحوم عابد علی عابد نے اپنی کتاب ”اصول انتقاد ادبیات“ میں طریقہ کار تو درست اختیار کیا تھا، کہ یہ دیکھا جائے کہ کون کون سے الفاظ اور فقرے کن کن شاعروں کے لئے استعمال کئے گئے ہیں۔ مثلاً انھوں نے لکھا ہے کہ قطب الدین باطن نے ”گلستان بے خزاں“ میں سراج اور نگ آبادی کے کلام میں ”سوز“ کی کارفرمائی دیکھی، اور شاہ نصیر کے یہاں ”ترکیب بندش سے تن شعر پیراستہ“ کرنے کا عمل دیکھا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ”سوز“ کوئی تنقیدی اصطلاح ہے، اور نہ تن شعر کو ”پیراستہ کرنا“ کسی تخلیقی کارگزاری کا تجزیہ دینا ہے۔ یہ محض رکی الفاظ ہیں۔ لہذا عابد علی عابد کو ان کا مطلب بیان کرنے میں بھی بڑی مشکل ہوئی ہے، اور جو مطلب انھوں نے بیان بھی کیا ہے وہ بالکل عمومی اور سرسری ہے۔ اس سے کسی تنقیدی اصول کا استخراج ممکن نہیں۔ مثلاً وہ ”سوز“ کو (Pathos) سے تعبیر کرتے ہیں، اور کہتے ہیں کہ یہ ”واردات عشق کی لطیف اور دقیق ترین صورتوں کے بیان کا لازم ہے۔“ وہ مزید کہتے ہیں کہ یہ ”سوز“ کوہ صفت ہے جو ”عشق کے بغیر پیدا نہیں ہوتی“ اور وہاں نظر آتی ہے جہاں شاعر ”ان نفیس و لطیف کیفیات سے بحث کرتا ہے جن کا ادراک و شعور بھی عام انسانوں کو مشکل ہی سے ہوتا ہے۔“

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ عابد علی عابد صاحب کے بیانات محض عقلی گدے ہیں۔ اور اگر عقلی گدے نہ بھی ہوں تو ان سے کوئی عمومی، معروضی اصول نہیں حاصل ہوتا۔ یہ کہنا کہ ”سوز“ بمعنی (Pathos) ہے، اور پھر یہ بھی کہنا کہ سوز وہاں ہوتا ہے جہاں عشق کی لطیف و نفیس کیفیات بیان ہوتی ہیں۔ ہمارے لئے بے کار ہے (عابد صاحب کا استدلال دوری (circular) ہے، یہ الگ مشکل ہے۔) بے کار اس لئے ہے کہ تنقیدی اصول وہ ہے جس سے ہمیں معلوم ہو (اگر یہ معلوم کرنا ضروری ہی ہو) کہ وہ کون سے وسائل ہیں جن کو برت کر شاعر عشق کی ”نفیس و لطیف کیفیات“ کو بیان کر سکتا ہے؟ اس سے بڑھ کر یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ عشق کی لطیف و غیرہ کیفیات اور دقیق و غیرہ صورتوں کے بیان

سے شاعری کیوں لازم آتی ہے؟ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ عابد علی عابد صاحب مشرقی شعر اور مشرقی تنقید کو مغربی تصورات کے آئینے میں دیکھ رہے ہیں۔ مغربی شعریات میں ”سوز“ (Pathos) اور براہ راست تجربہ، اور شاعر کا عام لوگوں کے مقابلے میں زیادہ حساس ہونا، وغیرہ تصورات بعض لوگوں نے بیان کئے ہیں۔ (ملاحظہ ہو Lyrical Ballads پر درز درتھ کا مشہور دیباچہ) اور ان چیزوں کی بھی حیثیت وہاں آفاقی اصولوں کی نہیں ہے۔ بلکہ Pathos وغیرہ کو تو اب وہاں نہایت برا اور بچکانہ قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن ہم لوگوں نے انگریزی بھی انھیں لوگوں سے پرچی جو انگریزی رومانیت کے ایک محدود تصور کے آگے کچھ جانتے ہی نہ تھے، اور نہ جاننا چاہتے تھے۔ فراق صاحب کی تنقیدیں اس بات کا بین ثبوت ہیں۔ لہذا تذکروں کے بارے میں تنقیدت مندی کا رویہ اچھی چیز تو ہے، لیکن یہ ہمیں بہت دور تک نہیں لے جاتا۔

دوسری صورت یہ ہے کہ ہم اقوال شعر کو دیکھیں۔ یعنی ہم ان اشعار پر غور کریں، اور ان اقوال پر غور کریں، جن میں شاعروں نے اپنی شاعری، یا شاعری کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شاعر کہتا ہے کہ میں نے ایک ”مضمون“ کو ہزار رنگ سے باندھا ہے تو ہم یہ غور کریں کہ وہ کون سی چیز ہے جسے مضمون کہتے ہیں اور جس کے ایک ہی نمونے یا واحدے unit کو ہزار رنگ سے باندھا جاسکتا ہے۔ اگر کسی شاعر نے اپنے بارے میں کہا کہ میں بہت ”معنی بند“ ہوں، تو اس کا مطلب لازماً یہ نہیں کہ وہ شاعر واقعی ”معنی بند“ ہے، لیکن اس کا لازماً یہ مطلب ضرور ہے کہ ”معنی بند“ ہونا کوئی اچھی صفت ہے۔ اگر کوئی شاعر یہ کہتا ہے کہ یہ مصرعوں نہیں بلکہ یوں ہوتا تو ”مناسبت“ زیادہ ہو جاتی، تو ہم یہ سمجھنے میں حق بجانب ہیں کہ ”مناسبت“ کوئی ایسی چیز ہے جو شعر کے لئے پسندیدہ ہے۔ ہمارے لئے یہ بھی غور کرنا ضروری ہے کہ ہمارے شاعروں نے شاعری کی نوعیت یا صفات بیان کرنے کے لئے جو الفاظ بیان کئے ہیں، وہ عربی قاری میں بھی ہیں کہ نہیں (یعنی وہاں بھی اصطلاح کے طور پر برتے گئے ہیں کہ نہیں؟) اگر ہاں، تو وہاں ان الفاظ کے کیا معنی ہیں، اور کیا اردو میں بھی وہی معنی ہیں، کہ نہیں؟ ظاہر ہے کہ اس پوری کارروائی میں تذکروں سے بھی مدد ملے گی۔ لیکن ہم ان بیانات کو تذکروں کے مقولات کے مقابلے میں زیادہ اہم قرار دیں گے جو شعر کے اندر ہوں، کیونکہ شعر میں ایسی بات کتر کی جاتی ہے جو محض رکی، یا محض تنکلفاً، یا اظہار و بقی یا دشمنی کے لئے ہو۔ اسی طرح، اگر کسی شاعر نے کسی صفت کے بارے



میں کہا ہو کہ میرے یہاں نہیں ہے، تو یہ نتیجہ لگانا غلط نہ ہوگا کہ وہ صفت اس کو نامرغوب تھی۔ لیکن وہ صفت اگر اس کے کلام میں واضح طور پر موجود ہو، تو غور کرنا ہوگا کہ اس نے اس صفت سے برأت کا اظہار کیوں کیا۔

اساتذہ کی اصلاحیں اور مکاتیب بھی اس سلسلے میں کارآمد ہو سکتے ہیں۔ ”اساتذہ“ سے میری مراد ہے ”کلاسیکی“ اساتذہ، یعنی وہ جن کی شاعری ۱۸۵۷ تک درجہ کمال کو پہنچ چکی تھی۔ اس اعتبار سے غالب کو آخری کلاسیکی استاد کہا جاسکتا ہے۔ جن شعرا کے اقوال سے ہمیں سروکار ہے، ان میں آخری نام غالب کا ہے۔ غالب کے بعد زمانہ بدل گیا اور ان لوگوں کا دور آیا جن کی آنکھیں بقول محمد حسین آزاد ”انگریزی لائٹنوں“ کی روشنی سے روشن تھیں۔ (میں یوں کہوں گا کہ چکا چوندھ تھیں) اس زمانے میں (جو اب بھی بڑی حد تک باقی ہے) ہماری کلاسیکی شاعری کو کلاسیکی شعریات کے بجائے مغربی شعریات کی روشنی میں (یا اس چیز کی روشنی میں جسے ہم لوگ مغربی شعریات سمجھتے تھے) پڑھنے اور پرکھنے کا عمل شروع ہوا۔ شعرا بھی اس عمل سے محفوظ نہ رہ سکے۔ لہذا ان شعرا کا قول فعل کلاسیکی شاعری کو سمجھنے کے لئے مستند نہیں جن کی زندگی کا معتد بہ حصہ ۱۸۵۷ کے بعد گزرا۔

امید ایشیوی، شاگرد جلال لکھنوی (۱۸۲۸-۱۹۰۹) نے لکھا ہے کہ جب میں بیچیدہ، فارسی آمیز غزلیں کہہ کر ان کے پاس لے جاتا تو وہ کہتے ”حضرت آپ وہی میرزا نوشہ کی طرح برابر جھاڑ بھونکاڑ میں چلے جا رہے ہیں۔ مجھے آپ کا یہ اسلوب بیان پسند نہیں۔“ جلال خود اچھے خاصے شاعر تھے۔ ان کا سلسلہ تلمذ ناخ سے ملتا ہے خود جن کے اور غالب کے انداز میں بڑی مشابہت ہے۔ لیکن آزاد، حالی، امداد امام اثر اور شبلی کے زیر سایہ پروان چڑھنے والے ادبی ذوق نے اس زمانے کے ”کلاسیکی“ شعرا کو بھی ”سادگی، اصلیت، اور جوش“ کی چھوت لگادی تھی۔ رہے نقاد، تو نظم لطیفانہ کی جیسے عربی فارسی کے زبردست عالم نے غالب کے ساتھ جو سلوک کیا وہ ہم سب پر روشن ہے۔

لطیفانہ اردو کے واحد نقاد ہیں جنہوں نے عبد القادر جرجانی کو براہ راست پڑھا تھا اور ان سے اثر قبول کیا تھا۔ لیکن پھر بھی وہ یہی کہتے رہے کہ شاعری ایک طرح کی تصویر کشی ہے، اور یہ کہ شاعری میں رعایت لفظی وغیرہ بڑی چیزیں ہیں۔ مسعود حسن رشیدی ادیب میں ہماری شاعری کے مطالعے کے لئے ”فراغ ولی اور صبر“ کی صفات موجود تھیں، لیکن انہیں اس بات کا خیال کبھی نہ آیا کہ شاعری کی نوعیت

کے بارے میں حالی کے خیالات غلط بھی ہو سکتے ہیں۔ انہوں نے اپنی بااثر کتاب ”ہماری شاعری“ میں یہی کہا کہ شاعری کو مبنی بر حقیقت وغیرہ، اور اخلاق آموز تو ہونا ہی چاہئے لیکن حالی کا یہ فیصلہ غلط ہے کہ اردو شاعری حقیقت سے بعید اور مخرب الاخلاق ہے۔ حتیٰ کہ وہ زمانہ آگیا جب عندلیب شادانی نے (مضامین مطلوبہ ۱۹۳۷-۱۹۳۵ میں) یہ حیرت انگیز اور افسوس ناک فیصلے صادر کئے کہ ”حالی نے اپنے وقت کی رائج اور مقبول عام نزل گوئی سے جن خصوصیات کی بنا پر اظہار برہمی کیا تھا“ وہ اب بھی موجود ہیں، اور معاصر شعرا کے دیوان ”لا یعنی، بے بنیاد“ اور ”غصن ریکی اشعار“ سے بھرے پڑے ہیں۔“ ”غزل کہنے کا اہل صحیح معنی میں اسی غصن کو سمجھنا چاہئے جو شاعرانہ صلاحیتوں کا مالک ہونے کے ساتھ ساتھ خود اپنے جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ آپ جی کہتا ہے۔“

اب اس کو کیا کیا جائے کہ شکریت کی عشقیہ شاعری بھی مضمون پر قائم ہے، اور اس نے سبک ہندی اور دکنی کے ذریعہ اردو پر اثر ڈالا، اور اس میں مضمون کا تصور وہی ہے جو اردو، فارسی (سبک ہندی) میں ہے۔ اس شاعری کے بارے میں صاف کہا گیا ہے کہ یہ اس معنی میں عشقیہ شاعری ہرگز نہیں ہے جس معنی میں مغربی عشقیہ شاعری ہے۔ انگریزی میں شکریت شاعری کے بے مثال ترجمے کرنے والا جان برف (John Brough) کہتا ہے کہ شکریت کی عشقیہ شاعری کو شاعر کے سوانح حیات سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ نظمیں اگرچہ بے حد جذبات انگیز، پر شور اور اکثر واحد شکلم میں بھی لکھی ہوتی ہیں، لیکن یہ ”عشق کے بارے میں“ ہیں۔ سیلو (Sappho) یا کیتولس (Catullus) کے کلام کی طرح ”عشقیہ“ نہیں ہیں۔ ایسی صورت میں عندلیب شادانی کا یہ تقاضا، کہ غزل کا شاعر آپ جی لکھے محض لفظانہ ضد معلوم ہوتا ہے۔

اس پہ پھلے ہیں کہ ہم رزم جگر دیکھیں گے  
عندلیب شادانی نے حالی کے زمانے میں ”رائج اور مقبول عام“ ”غزل اور اپنے زمانے کی غزل گوئی کو برف تنہیک بنا کر گویا کلاسیکی (یا ”بڑے“) شعرا کی حفاظت کا انتظام کر دیا تھا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ”خیال کی غیر واقعت، مضمون کی تکرار، ذاتی جذبات و تجربات کا فقدان“ جیسے اعتراضات صرف حسرت موہانی اور فانی اور جگر پر ہی نہیں، بلکہ میر اور غالب، مسود اور درد، ولی اور سراج پر بھی عائد ہوتے ہیں۔ حسرت، فانی، جگر وغیرہ بڑے شاعر نہیں ہیں لیکن وہ اسی شعریات کے پروردہ ہیں جس کے



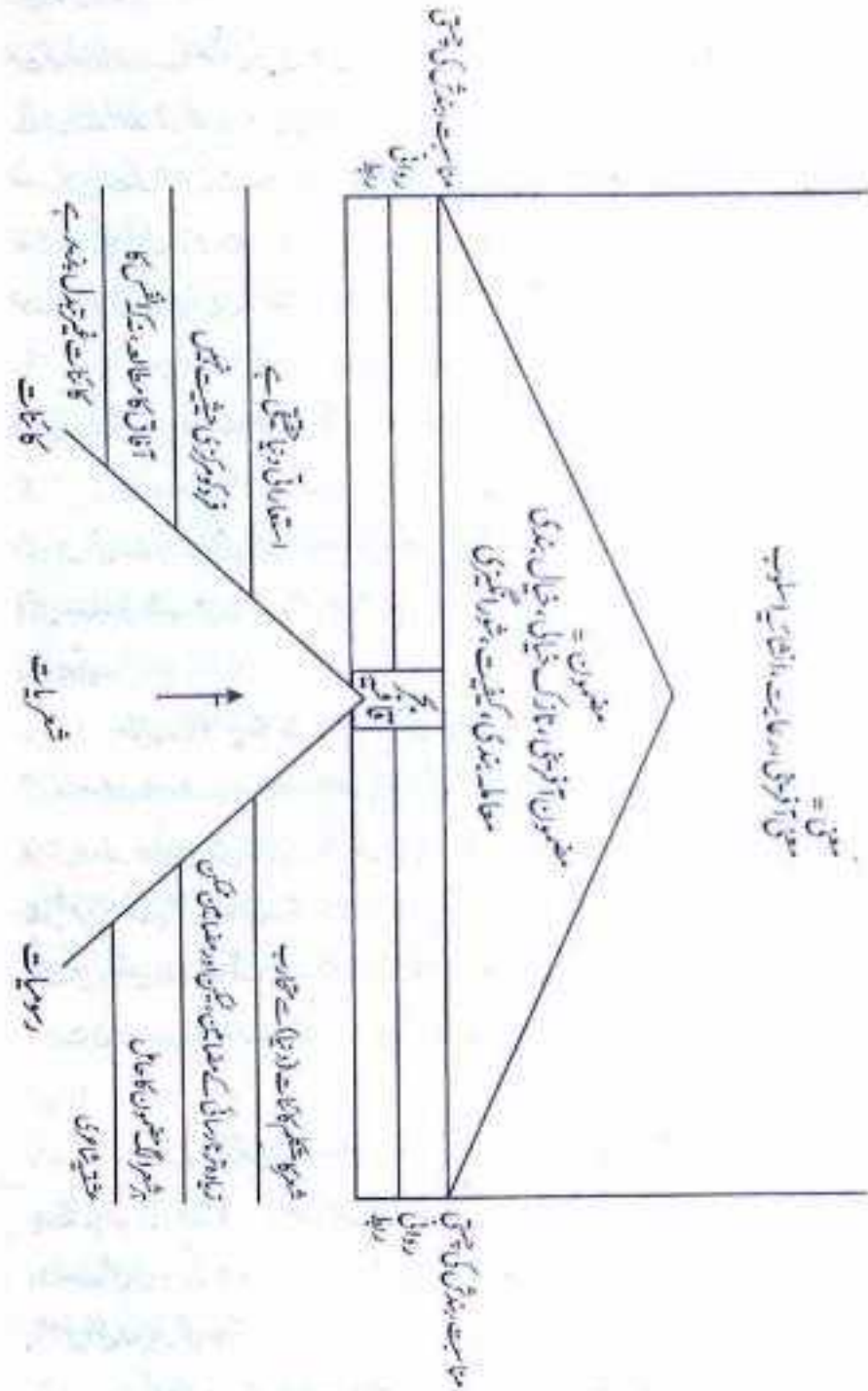
تحت میر اور غالب نے شعر گوئی کی تھی۔ فرق یہ ہے کہ حسرت وغیرہ ”جدید“ خیالات کا بھی اثر ہے، اس لئے ان کے سلسلے میں گلابی غزل کی شعریات سے رجوع کرنا ہماری فوری ضرورت نہیں ہے۔ فوری ضرورت یہ ہے کہ شاعری کے بارے میں ان تصورات کا پتہ لگایا جائے اور ان کو بیان کیا جائے جن پر ہماری گلابی غزل قائم ہے۔ جب ہم گلابی غزل کو سمجھ لیں گے تو بیسویں صدی کے چھوٹے موٹے ”روایتی“ غزل گو یوں کو سمجھنا اور ان کا مرتبہ متعین کرنا کچھ مشکل نہ ہوگا۔

میں اوپر عرض کر چکا ہوں کہ کلاسیکی غزل کی شعریات کو دوبارہ حاصل کرنے میں تذکرے، اور ان سے بھی - یادہ ہمارے شعرا کے اقوال، ہماری مدد کر سکتے ہیں۔ بعض باتیں ہیں جن پر ہم آج بھی کار بند ہیں، لہذا ان کو بیان کرنے کے لئے تذکروں یا اقوال شعرا کا حوالہ غیر ضروری ہے۔ بعض باتیں ایسی ہیں جن کے بارے میں ہمیں کچھ وجد و تلاسا تصور ہے، اور اکثر وہ تصور بھی غلط ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ باتیں وضاحت طلب ہیں۔ بعض ایسی ہیں جن کو ہم بالکل ہی بھول چکے ہیں۔ ان کی مفصل وضاحت درکار ہوگی۔

مثال کے طور پر ہم جانتے ہیں کہ غزل میں وزن و بحر کی پابندی سختی سے ہوتی ہے۔ غزل کا شعر دو مصرعوں کا ہوتا ہے۔ اور ہر دوسرا مصرع پہلے شعر کے دوسرے مصرعے کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اکثر غزلیں مردف ہوتی ہیں لیکن قافیے کے بغیر کوئی غزل نہیں ہوتی۔ ہم سب جانتے ہیں کہ اکثر و بیشتر غزل کا ہر شعر اپنی جگہ پر مکمل ہوتا ہے۔ لہذا عام طور پر غزل میں ربط یا تسلسل نہیں ہوتا۔ (بعض لوگ اسے عیب سمجھتے ہیں لیکن وہ بحث الگ ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں غزل میں مضمون کی نہیں لیکن (mood) یا کیفیت کی وحدت ہوتی ہے۔ یہ بھی الگ بحث ہے۔ فی الحال اتنا کہنا کافی ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں۔)

میرا خیال ہے تمہید بہت ہو چکی، اب ضرورت ہے کہ اگلے صفحے پر جو نقشہ ہے اس کا مطالعہ کیا جائے۔ جب اس نقشہ کی ذرا مختلف شکل میں نے شائع کی تھی تو اکثر لوگوں نے مطالبہ کیا کہ اس کی وضاحت بھی کی جائے۔ عرض دروازے کے نور و فکر کے بعد اب یہ نقشہ اس صورت کو پہنچا ہے اور اب اس پر مفصل اظہار خیال بھی ہو سکتا ہے۔

کسی تہذیب میں کائنات کا تصور کیا اور کیسا ہے، اور اس تہذیب کی پیدا کردہ جس ادبی





صنف کا مطالعہ ہم کر رہے ہیں، اس کی رسومات کیا ہے؟ ان سوالوں کے جواب میں جو کچھ حاصل ہوتا ہے، ان کے استخراج سے اس صنف کی شعریات (یعنی اس کے جمالیاتی معیار) کی ترتیب ہوتی ہے۔

موجودہ نقشے میں کائنات اور رسومات کے محاذ میں جو کہا گیا ہے، اس میں بعض چیزیں وضاحت طلب ہیں۔ لیکن میں یہاں مختصر اسی کہہ سکتا ہوں کہ ہماری کلاسیکی تہذیب کا تصور کائنات یہ تھا کہ اس کو جاننے کے لئے افراد کا مطالعہ ضروری نہیں۔ ہر شے کسی نہ کسی نوع (category) کی رکن ہے، اور ہر نوع، کسی نہ کسی جنس (class) کی رکن ہے۔ چنانچہ اصول یہ تھا کہ ”جنس وہ مقولہ ہے جو سب اسو (وہ کیا ہے؟) کے جواب میں بولا جاتا ہے۔“ نظام کائنات میں افراد اہم نہیں۔ بلکہ انواع و اجناس اہم ہیں، خاص کر اس وجہ سے کہ کائنات جیسی ہے ویسی ہی رہے گی۔ اس میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ اگر کوئی تبدیلی ہوگی بھی تو وہ عارضی ہوگی۔ لہذا کائنات کے بارے میں وہ بیانات اہم ہیں جو عمومی صورت حال کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر اس کی ضرورت نہیں کہ اگر کسی باغ کا بیان ہو تو اس میں ہر پھول، پھل اور جھاڑی کو بیان کیا جائے۔ لفظ ”گلشن“ (یا اس کا مرادف) کافی ہے۔ پھول کا ذکر کرنا ہو تو کسی ایک پھول سے کام چل جائے گا، لیکن شرط یہ ہے کہ پھول کی جو صفت مراد یا مقصود ہوگی، اسی اعتبار سے پھول کا نام لایا جائے گا۔ چنانچہ تمام پھولوں (اور ان کے صفات) کا بیان کرنے کے لئے چند ہی پھول کافی ہیں۔ اور ان پھولوں کی بھی شکل و صورت، رنگ، پتھریوں کی لکیروں، خوشبو، کے بارے میں ایسی تفصیلات کی ضرورت نہیں کہ جن کے ذریعہ اس پھول کی صورت ہماری آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور اس پھول کا شخص قائم ہو جائے۔ کائنات میں جب کوئی تبدیلی نہیں تو عاشق حرام نصیب ہی رہے گا، معشوق (اپنی دوری کے باعث، یا افتاد مزاج کے باعث) ظالم ہی رہے گا۔ استعارہ کسی ایک شے کی صفت کو دوسری شے پر منطبق کرنے کا نام نہیں (جیسا کہ اسلوب کا خیال تھا) بلکہ کسی شے کی حقیقت کو بدل دینے (یا شاید اس کی اصل حقیقت کو بیان کرنے) کا عمل ہے۔ عبدالقادر جرجانی نے اس پر دو جگہ بحث کی ہے۔ ”دلائل الاعجاز“ میں شیخ موصوف کہتے ہیں:

ہم جانتے ہیں کہ تم یہ مقولہ ”میں نے ایک شیر دیکھا“ اسی وقت کہتے ہو جب تم کسی انسان کو اس کی ہمت، جرأت، حملے کی قوت، بے جھجک پن، بے خوفی اور کبھی خوف زدہ نہ ہونے کے باعث شیر کا منصب دے رہے

ہوتے ہو۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں اگر سامع کے ذہن میں محولہ بالا معنی پیدا ہوتے ہیں، تو وہ ان معنی کو لفظ ”شیر“ سے نہیں حاصل کرتا، بلکہ اس کے معنی سمجھنے کے باعث حاصل کرتا ہے۔ یعنی اسے معلوم ہے کہ کسی انسان کو شیر بنانا بے معنی ہے، بشرطیکہ تم یہ نہ کہنا چاہو کہ وہ انسان شیر سے اس درجہ مماثل ہے اور کامل و اکمل طور پر شیر سے برابری کا درجہ رکھتا ہے کہ اب وہ اس مقام پر ہے جہاں اسے واقعاً شیر تصور کیا جاسکتا ہے۔

”اسرار البلاغت“ میں امام جرجانی کا قول ہے:

اگر کوئی مترجم ہمارے فقرے ”میں نے ایک شیر دیکھا“ کا ترجمہ کسی ایسے فقرے سے کرے جس کے معنی ہوں، ”بہادر طاقتور شخص، اور وہ نام نہ استعمال کرے جو اس کی زبان میں ”شیر“ کے لئے ہے۔ تو وہ مترجم ہمارے کلام کا ترجمہ نہیں کر رہا ہے بلکہ اپنا ہی کلام ترتیب دے رہا ہے۔

ظاہر ہے کہ اگر ”وہ شیر ہے“ کا فقرہ اور ”وہ بہت بہادر اور طاقتور ہے“ کا فقرہ ہم معنی نہیں ہیں، تو اس کا مطلب یہی ہوا کہ استعارہ اپنی جگہ پر خود حقیقت ہے۔ سنسکرت شعریات میں بھی بعض مفسروں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مستعار لہ اور مستعار منہ، بہ اعتبار معنی ایک ہی ہیں۔ (یعنی مجازی معنی دراصل حقیقی ہی معنی کے عالم سے ہیں۔)

یہاں استعارے پر سوچنے زیادہ بحث میں نے اس لئے ناکامی ہے کہ اس میں باقی تمام باتوں کی کلید موجود ہے۔ غزل کی رسومات پر کچھ گفتگو ہو چکی ہے۔ اس کے بارے میں اس وقت کچھ مزید کہنے کی ضرورت نہیں، سوائے اس کے کہ ہمیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ غزل اگرچہ بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے، لیکن اس میں اور طرح کے مضامین بیان ہو سکتے ہیں اور بیان ہوئے ہیں۔

شاعری کی بنیاد رسومات اور نظریہ کائنات پر ہے۔ کوئی کلام اس وقت شاعری کہلاتا ہے جب وہ کسی شعریات کے تحت ترتیب دیا جاتا ہے۔ غزل کی حد تک اس شعریات کی سب سے پہلی ضرورت قافیہ اور بحر ہیں۔ یعنی غزل میں کسی معنی متن کو کسی بحر کے مطابق ترتیب دیتے ہیں۔ اگر ان دو میں سے کوئی ایک شرط پوری نہ ہو تو غزل کا شعر نہیں بنتا۔ لیکن چوں کہ (مطلع کے علاوہ) غزل کے کسی شعر



میں دونوں مصرعے ہم قافیہ نہیں ہوتے، اس لئے غزل کے شعر میں ربط کا ہونا بھی تقریباً اتنا ہی ضروری ہے جتنا شعر کا بحر میں ہونا۔ اگر دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں تو قافیے کی بدولت تھوڑا بہت ربط نصیب ہو جاتا ہے۔ کیونکہ قافیہ خیال بھاتا ہے۔ میر نے جگہ جگہ لوگوں پر اعتراض کیا ہے کہ ان کے کلام میں ربط نہیں ہے۔ روانی کو زمانہ قدیم سے اچھی شاعری کی صفت قرار دیا گیا ہے۔ چنانچہ امیر خسرو اپنے کلیات کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ ان کا بہترین کلام وہ غزلیں ہیں جو ”مانند آب لطیف رواں تر“ ہیں۔ حافظ سے منسوب ایک شعر ہے۔

آں را کہ خوانی استاد گری بہ تحقیق

صنعت گراست اما شعر رواں نہ دارو

ہمارے کلاسیکی شعرا نے بار بار اپنے شعر کی روانی کا ذکر کیا ہے۔ روانی کی جامع تعریف ممکن نہیں، بلکہ یہ کہا جائے تو لفظ نہ ہوگا کہ روانی اور کیفیت دو ایسی اصطلاحیں ہیں جن کا تحقیدی تجزیہ طبعیاتان بخش نہیں ہو سکتا، کیونکہ یہ دونوں ہی محسوس کرنے کی چیزیں ہیں۔ ان کے وجود کو ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ مختصر یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ کلام جس کے تمام الفاظ ایک دوسرے سے متجانس ہوں اور اسے بہ آواز بلند پڑھا جائے تو زبان کو کہیں بھی جھکے، غیر ضروری وقفے یا رکاوٹ اور ضعف کا احساس نہ ہو، اسے رواں کہا جائے گا۔ روانی کے کم ہونے کی صورت کو بعض لوگ ”ضعف تالیف“ اسی لئے کہتے ہیں کہ الفاظ کی ”تالیف“ (جمع کرنا) لہیک سے نہیں ہوتی ہے۔

مناسبت سے مراد یہ ہے کہ شعر کے الفاظ اس معنی سے مناسبت رکھتے ہوں جو شعر میں بیان ہوئے ہیں یا مضمر ہیں۔ ہر لفظ اگلے کی طرف اس طرح اشارہ کرتا ہو کہ ہر لفظ تاگزیر معلوم ہو۔ یہ ممکن ہے کہ متن کے الفاظ میں باہم مناسبت نہ ہو، لیکن معنی پھر بھی ادا ہو جائیں۔ مثلاً کوئی شخص اللہ سے رحم کی دعا کرے اور کہے کہ ”اے جہار و قہار ارحم کر۔“ تو وہ معنی کو تو ادا کرے گا لیکن الفاظ میں عدم مناسبت کے باعث اس کے کلام میں وہ نامیاتی وحدت نہ ہوگی جس کے باعث کلام میں قوت اور خوبصورتی پیدا ہوتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ”اے رحیم اے رحمن ارحم کر“ تو معنی بھی ادا ہو جائیں گے اور الفاظ میں مناسبت کے باعث پورا کلام نامیاتی طور پر متحد اور اسے مطلب میں زیادہ پرتوت ہو جائے گا۔ مناسبت کا تصور بھی قدیم عربی فارسی میں موجود تھا، لیکن اردو والوں نے ان کو غیر معمولی اہمیت دی ہے۔ میر نے دوسرے

شعرا کے کلام پر جو اصطلاحیں تجویز کی ہیں، ان میں سے بیش تر کا مقصد مناسبت پیدا کرنا، یا مناسبت میں اضافہ کرنا ہے۔ بندش کی چستی بھی مناسبت حاصل کرنے کا ایک طریقہ ہے لیکن اس کا بنیادی مفہوم یہ ہے کہ شعر میں کوئی لفظ غیر ضروری نہ ہو، اور تمام لفظ پوری طرح کارگر ہوں۔

اب تک جن باتوں کا ذکر ہوا (ربط، روانی، مناسبت، بندش کی چستی) ان کی ضرورت پورے شعر میں ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے نقشے میں ان کو ”آثار“ (Basc) کے طور پر رکھا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر شعر میں مضمون یا معنی کی کوئی خاص خوبی نہ ہو تو بھی ان عناصر کی بدولت شعر کامیاب کہا جاسکتا ہے۔ مضمون اور معنی کا معاملہ یہ ہے کہ اگر یہ پورے شعر میں ہوں تو بہت خوب ہے، لیکن اگر یہ صرف ایک مصرعے میں، بلکہ ایک مصرعے کے جز میں بھی ہوں تو یہ شعر کا عیب نہیں۔

قدیم عربی فارسی شعریات میں مضمون اور معنی کا فرق پوری طرح واضح نہ تھا۔ اس شعریات میں ”معنی“ کا لفظ اس طرح استعمال ہوا ہے کہ اس سے ”مضمون“ مراد معلوم ہوتی ہے، اور ”معنی“ (meaning) کو مضمون کا ہی منطوق قرار دیا جاسکتا ہے۔ اگرچہ جرجانی نے بعض باتیں ایسی کہی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ”معنی“ (meaning) کو ”مضمون“ (content) سے الگ سمجھتے تھے، لیکن شمس قیس رازی کے یہاں معنی اور مضمون میں کوئی فرق نہیں۔ انوری نے البتہ ایک شعر ایسا لکھا ہے جس میں یہ دونوں الگ الگ معلوم ہوتے ہیں۔

در جہانی و از جہاں بیشی

ہم چو معنی کہ در بیاں باشند

سبک ہندی کے شعر اور پھر ہمارے کلاسیکی شعرا کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے معنی اور مضمون کی تفریق دریافت کی۔ ممکن ہے اس میں شکریت شعریات کا بھی دخل رہا ہو۔ شکریت شعریات کا آخری عظیم مظہر اور نظریہ ساز پنڈت راج جگن ناتھ شاہ جہاں کے دربار سے منسلک تھا۔ (”پنڈت راج“ کا خطاب شاہ جہاں ہی کا عطا کردہ ہے۔) اپنے عہد کے اہم فارسی شعرا، خاص کر ابو طالب حکیم سے اس کے دوستانہ تعلقات تھے۔ بہر حال، معنی اور مضمون کی تفریق کا نتیجہ یہ ہوا کہ شعر میں دو طرح کے محاسن کا امکان پیدا ہوا۔ اگرچہ انیسویں صدی تک ایسی مثالیں اردو میں مل جاتی ہیں جہاں لفظ ”معنی“ کو ”مضمون“ کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن یہ تفریق بہر حال حقدمین کے وقت



سے عام طور پر درج تھی کہ ”مضمون“ اور ”معنی“ مختلف چیزیں ہیں۔ مختصر یہ کہہ سکتے ہیں کہ ”مضمون“ وہ مقولہ ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے کہ یہ شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟ اور ”معنی“ وہ مقولہ ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے کہ اس شعر میں کیا کہا گیا ہے؟ (جرجانی نے اسے ”معنی“ بمعنی ”کام دیا ہے۔) مثلاً مضمون کے لحاظ سے کوئی شعر کسی چیز (تکوار) کسی صورت حال (ہجری رات) کسی جذبے (رنگ) کسی قوت (قتل) کے بارے میں ہو سکتا ہے، لیکن اس کے معنی صرف یہ نہ ہوں گے کہ وہ شعر (مثلاً) قتل کے بارے میں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں ایک سے زیادہ مضمون ہوں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں کوئی ایک مرکزی مضمون ہو اور متعدد ضمنی مضمون ہوں۔

سبک ہندی اور گلابی اردو کے شعرا کی ایک اہم دریافت یہ بھی تھی کہ چونکہ ہر لفظ میں کوئی نہ کوئی بات کہی جاتی ہے، اس لئے نیا لفظ نئی بات (نئے مضمون) کا حکم رکھتا ہے۔ اس طرح تلاش لفظ تازہ، تازہ گوئی، تازہ بیانی جیسے فقرہوں کا چلن ہوں۔ ”مضمون“ کی مفصل تعریف آئندہ کے لئے اٹھا رکھتے ہوئے میں یہاں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ مضمون آفرینی (یعنی نیا مضمون پیدا کرنا، پرانے مضمون کا نیا پہلو بیان کرنا) نازک خیالی، خیال بندی، معاملہ بندی، یہ سب تصورات مضمون اور معنی کی تفریق کے باعث ہی پیدا ہو سکے۔ کیفیت اور شور انگیزی یا شورش پر بھی گفتگو آئندہ ہوگی۔ یہاں یہ کہنا کافی ہے کہ کیفیت اور شورش دونوں میں معنی کی لحاظ طور پر مرکزی حیثیت نہیں ہوتی۔ کیفیت کا اثر سامع میں ہوتا ہے، اور شورش صفت ہے کہنے والے کی۔ یعنی جب کہنے والا کسی بات کو بڑی شدت اور جذبات کے جوش کے ساتھ اس طرح کہتا ہے کہ گویا کسی فوری صورت حال پر رائے زنی کر رہا ہو، تو اسے شور انگیزی کہتے ہیں۔ اور جب کسی شعر میں (بظاہر) کوئی معنوی پیچیدگی یا گہرائی نہیں ہوتی، اور پھر بھی وہ فوراً سامع کے اوپر جذباتی رد عمل پیدا کرتا ہے، تو اسے کیفیت کا شعر کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں صورتوں کا تعلق شعر کے مضمون ہی سے ہے۔

اگر مضمون وہ چیز ہے جس کے بارے میں شعر کہا گیا ہے، تو ظاہر ہے کہ کوئی شعر بے مضمون نہیں ہو سکتا۔ اگر اس مضمون میں کئی اہم بات نہیں تو شعر اس حد تک اہمیت سے خالی ہے۔ لیکن خود مضمون کی اہمیت بہر حال بنیادی ہے۔ اسی لئے ہمارے نقشے میں مضمون کو ”آثار“ (Base) سے بالکل متصل دکھایا گیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں مضمون ہو، لیکن معنی نہ ہوں۔ یعنی جو کچھ بھی ہو وہ مضمون ہی سے

اور ہو گیا ہو۔ اس بنا پر بھی مضمون کو ”آثار“ (Base) سے بالکل متصل رکھا گیا ہے مضمون کو شلٹ کی شکل میں دکھانے کی وجہ یہ ہے کہ اس طرح شعر کی وضع لگانے کی سی ہوگئی ہے۔ شعر اگر محض مضمون ہے (یعنی اس میں مضمون آفرینی، نازک خیالی، کیفیت وغیرہ کچھ نہ ہوں) تو وہ خالی لفاظی ہے۔ (خالی لفاظی کی نشانیاتی semiotic اہمیت سے انکار نہیں، لیکن بھرے ہوئے لفاظی کی نشانیات اور ہی عالم رکھتی ہے۔) شعر کے اندر جو شے ہے اس کو معنی کہہ سکتے ہیں۔ معنی آفرینی سے مراد ہے ایسا کلام ترتیب دینا جس میں ایک سے زیادہ معنی ہوں، یا ایک سے زیادہ معنی ممکن ہوں، یا جس کے معنی بظاہر کچھ ہوں، لیکن غور کریں تو کچھ اور معنی حاصل ہوں۔

معنی آفرینی، معنی یاب، معنی بند، معنی پرور، یہ سب اصطلاحیں اسی کثرت معنی کے تصور کو ظاہر کرتی ہیں۔ معنی آفرینی پر معنی کلام کو ”شواذ“ اور ”چچ دار“ بھی کہا گیا ہے۔ کثرت معنی پیدا کرنے کا ایک مقبول طریقہ ”رعایت“ ہے۔ ایہام جس کا ایک جز ہے۔ رعایت سے مراد ہے کلام میں ایسے الفاظ رکھنا جن میں معنی کے ایک سے زیادہ قرینے ہوں، چاہے یہ قرینے اس کلام سے براہ راست ربط رکھیں یا نہ رکھیں۔ ہمارے یہاں انھارویں صدی والوں نے لفظ ”ایہام“ کو جس طرح استعمال کیا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ”ایہام“ کو ”رعایت“ کے معنی میں لیتے تھے۔ انشائیہ اسلوب وہ اسلوب ہے جسے جھوٹ نہ کہہ سکیں، جس کو (falsify) نہ کر سکیں، یعنی جس پر جھوٹ کا حکم نہ لگ سکے۔ لہذا اتمام استنبہائی، دعائیہ، امریہ کلام انشائیہ اسلوب میں ہوتا ہے۔ انشائیہ (خاص کر استنبہائی) کلام میں معنی کی کثرت از خود ہوتی ہے۔ اس کی مثالیں ”شعر شور انگیز“ میں جگہ جگہ ملیں گی۔ ایسا کلام جس کی تکذیب کر سکیں، ”خبر یہ“ کہلاتا ہے۔ انشائیہ اور خبریہ کی تفریق ہزار برس پہلے کے عرب ماہرین نحو نے وضع کی تھی۔ مغرب میں اب جا کر اس بات کا احساس ہو رہا ہے کہ استنبہائی اور امری کلام میں کثرت معنی ہوتی ہے۔ (مثلاً ملاحظہ ہو جان ہالینڈر کی تازہ کتاب (Melodious Guile) (۱۹۸۸)۔ ہالینڈر کہتا ہے کہ استنبہائی کلمات شاعری میں خاصا استعاراتی اور بدعیناتی وزن رکھتے ہیں اور صرف شکسچیمیر کے سانیوں کے اندر جو استنبہات ہیں، ان کا بدعیناتی تجزیہ بڑا لمبا چوڑا کام ہوگا۔

کیا مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کے درمیان کوئی درجہ بندی (heirarchy) ہے؟ اس سوال کا جواب آئندہ کے لئے اٹھا رکھتا ہوں۔ لیکن اس وقت اتنا ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ انیسویں صدی



کے نصف اول میں اردو والے بظاہر معنی آفرینی کو مضمون آفرینی پر فوقیت دیتے تھے۔ چنانچہ سید محمد خاں  
رنگ کا شعر ہے۔

ہے نہ سید مضا میں کی فکر ہی میں خراب

کرے ہمارے معانی کو بھی شکار قلم

اب مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس پوری بحث کو اقوال شعرا کے وسیع تر تناظر میں دیکھا

جائے۔

## باب سوم

ذیل میں جو اقوال شعرا پیش کئے گئے ہیں ان کے بارے میں مجھے ایسی کوئی غلط فہمی نہیں ہے  
کہ ان سے زیادہ اقوال ان تصورات پر نہیں پیش کئے جاسکتے، جن سے ہمیں دلچسپی ہے۔ اور نہ ہی ایسے  
اقوال کا کوئی جامع و مانع گوشوارہ پیش کرنا میرا مقصد ہے۔ جمیل جالبی کا بیان ہے کہ ان کے پاس ایک  
پوری کاپی بھرا ایسے اشعار ہیں جن میں ہمارے شعرا نے شاعری کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ لیکن  
میرا مقصد صرف یہ ہے کہ آپ پر واضح ہو جائے کہ شعریات سازی کی ڈیڑھ صدیوں میں اہم شعرا نے  
شعریات پر مبنی، یا شعریات کے بارے میں اشارے پر حامل کس طرح کی باتیں کہی ہیں؟ ایرانی فارسی  
اور سبک ہندی سے میں نے صرف وہ اقوال لئے ہیں جن میں اردو شعریات کے ان تصورات کا ذکر ہے  
جو ایرانی فارسی یا سبک ہندی سے ہمارے یہاں آئے۔ میں نے ایسے شعروں کو بھی نظر انداز کر دیا ہے جن  
میں کوئی اصولی بات نہیں، مثلاً میر کے مندرجہ ذیل شعر میرے انتخاب میں نہیں ہیں۔

میر شاعر بھی زور کوئی تھا

دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب (دیوان اول)

نکتہ دانان رفت کی نہ کہو

بات وہ ہے جو ہووے اب کی بات (دیوان اول)

مندرجہ ذیل شعر بھی میرے انتخاب میں نہیں ہے، کیوں کہ اس میں اگرچہ اصولی بات  
ہے، لیکن اس کا تعلق شعریات سے نہیں، بلکہ فلسفہ شعر سے ہے۔



کچھ ہواے مرغ قفس لطف نہ جاوے اس سے

نوحہ یا نالہ ہر اک بات کا انداز ہے ایک (دیوان اول)

اس شعر پر مفصل بحث ۲۲۰/۱ پر ملاحظہ ہو۔ یہاں میر نے مقصد شعر کی بات کی ہے، کہ اس کا مقصد ”لطف“ ہے اور ”لطف“ کے معنی یہ ہیں کہ کسی چیز کو عمدگی سے کئے جانے پر جو خوشی اور مزہ حاصل ہوتا ہے، وہ ”لطف“ ہے۔ یہ وہی تصور ہے جس کا اشارہ مغرب میں ”الیه کالطف“، ”شاعری کی مسرت“ اور اس طرح کے دوسرے فقروں میں ملتا ہے۔ لیکن یہ بحث شعریات کے میدان کی نہیں، لہذا یہاں ترک کی گئی۔ اسی طرح مندرجہ ذیل شعر بھی ترک کئے گئے۔

گفتگو باقصوں سے ہے ورنہ

میر جی بھی کمال رکھتے ہیں (دیوان اول)

شعر میرے ہیں سب خواص پسند

پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

کمال ہے میر کا سمجھنا کیا

ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے (دیوان دوم)

یہ شعر اپنی جگہ پر دلچسپ ہیں، اور میر کو سمجھنے میں شاید کارآمد بھی ہیں، لیکن ان کو شعر کی جمالیات کے سلسلے میں نظریاتی بیانات، یا نظریاتی اشارے نہیں کہا جاسکتا۔ مندرجہ ذیل شعر بھی فلسفہ شعر کے تحت رکھا جاسکتا ہے، لیکن اس کو شعریات سے براہ راست علاقہ نہیں، اس لئے ترک کیا گیا۔

منار ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی

ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے (میر، دیوان اول)

علیٰ ہذا القیاس، وہ سب اقوال اور شعر ترک کئے گئے ہیں جن میں ادبی باتیں ہیں۔ مثلاً سودا۔

دل احمق سے مت امید رکھنا مرغ معنی کی

تا پیسے سے کیوں کر یوم کے اے یار ہو پیدا

(لیکن یہ شعر اس لئے دلچسپ ہے کہ سید محمد خاں رعد اور سودا دونوں نے معنی کو ”ہکا“ قرار دیا

ہے۔ اگر کی باتوں کے ترک کی وجہ سے تذکروں سے بہت کم اقوال لئے گئے ہیں، اور تذکرے بھی صرف تین ہی پیش نظر رکھے ہیں۔ اول تو میر کا ”نکات اشعرا“ کیوں کہ یہ اردو شعرا کا سب سے پہلا تذکرہ نہیں تو اولین تذکروں میں سے مانتا ہے۔ پھر میر کی تنقیدی حس بھی عام تذکرہ نگاروں کے مقابلے میں بہت زیادہ تیز ہے۔ دوسرا ”عظیم الدولہ سرور کا“ ”عمدہ منتخبہ“ کیونکہ یہ بیشتر انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں مرتب ہوا جب کلاسیکی شعریات کے قدم جم چکے تھے۔ تیسرا شیفتہ کا ”گلشن بے خار“ جو ۱۸۳۳ء میں مکمل ہوا۔ اس وقت تک کلاسیکی شعریات پوری طرح قائم ہو چکی تھیں۔ اصولاً میں نے اقوال شعر کو تذکروں کے مقابلے میں زیادہ اہم قرار دیا ہے۔ اس کی وجہ اوپر بیان کر چکا ہوں۔ بیانات کو عنوانوں کے تحت، پھر تاریخ وار مرتب کیا ہے۔ امید ہے اس طریق کار کے باعث ہماری شعریات کا ارتقا بھی ایک حد تک سامنے آ سکے گا۔

تذکروں سے میں نے ایسے تمام فقرہ اور الفاظ کو ترک کیا ہے جو میرے خیال میں قطعی طور پر رکی ہیں۔ ان کے رکی ہونے کا ثبوت میری نظر میں یہ ہے کہ وہ اکثر شاعروں کے بارے میں، اور ہر طرح کے شاعروں کے بارے میں استعمال ہوئے ہیں۔ چنانچہ میں نے حسب ذیل فقرے اور الفاظ اور ان کی طرح کے تمام فقرے اور الفاظ نظر انداز کئے ہیں، خوش فکر، خوش بیان، دلکش، دلچسپ، رنگین، ہامزہ، رنگین، فصاحت، بلاغت، شیوا بیان، نفوز کو، خوش گفتار، شیریں، وغیرہ۔ ”فصاحت“ اور ”بلاغت“ اگرچہ تصورات ہیں، لیکن کثرت استعمال نے ان کو تقریباً بے معنی کر دیا ہے۔ اور ان کا بنیادی تعلق شعریات سے نہیں، بلکہ زبان کے عام استعمال (فصاحت) اور استعمال زبان کے عام مقصود (بلاغت) سے ہے۔ مزید برآں اگر ”بلاغت“ کو ایک علم قرار دیا جائے تو تمام شعریات ہی ”بلاغت“ کے مسئلے کی شے ہے، اور ”بلاغت“ کی علیحدہ وثق قائم کرنا غیر ضروری ہے۔

### (۱) ربط

از آں جا یک شاعر مربوط بر نہ خاست

(در بیان شعراے دکن)

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۴۲ء)

زمانہ تحریر ۱۷۵۴ء



میر (۱۸۱۰ء تا ۱۸۴۲ء) شعر فارسی ہم بسیار خوب و مربوط در تئیں  
زمانہ تحریر ۱۷۵۲ گوید (در بیان خواجہ میر درد)

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۸۴۲ء) سر رشتہ مربوط گوئی بدست ایشان افتادہ  
زمانہ تحریر ۱۷۵۲ است (در بیان بعضی شعر از دکن)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۳) مشاق و خوش فکر است و مربوط گو  
زمانہ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ (در ترجمہ احسن الدین بیان)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۳) کلام اور مربوط و محسنی بسیار دارد  
زمانہ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ (در بیان حیدر علی حیران)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۳) نقش کلام اور مربوط  
زمانہ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ (در بیان میر مستحسن خلیق)

ناخ (۱۷۷۶ء تا ۱۸۳۸ء) گرچہ ہے نظم مگر نثر کا ہوتا ہے کہاں  
زمانہ تحریر قبل ۱۸۳۰ یہ غزل دال ہے ناخ کی پریشانی پر

ناخ کی مراد ظاہر یہ ہے کہ نثر میں بمقابلہ نظم، ربط اور ترتیب کی کمی ہوتی ہے۔ ممکن ہے ناخ نے یہ خیال امام عبد القادر جرجانی سے مستعار لیا ہو جنہوں نے اپنے نظریہ نظم (ترتیب) کے ذریعہ اس بات پر زور دیا کہ خود الفاظ کی اہمیت اتنی نہیں جتنی اس بات کی ہے کہ انہیں کس طرح ترتیب دیا گیا ہے۔ جرجانی کا کہنا ہے کہ معنی دراصل ترتیب الفاظ سے پیدا ہوتے ہیں، نہ کہ محض الفاظ سے۔ (کاش سوسیور Saussure) یا اس کے معتقدوں نے جرجانی کو پڑھا ہوتا کمال ابولیب نے جرجانی کی اصطلاح "نظم" کا ترجمہ (Construction) کیا ہے۔ طہا طہائی اس کے لئے "ترتیب" کا لفظ استعمال

کرتے ہیں جو اردو میں بہتر معلوم ہوتا ہے۔

مفتی صدر الدین آزرودہ (۱۸۶۸ء تا ۱۷۸۹ء) کلام مربوط ہے مگر نو آموز کا کلام معلوم  
زمانہ ۱۸۶۰ ہوتا ہے (بر دلالت "یادگار غالب")

## (۲) روانی

امیر خسرو (۱۲۵۳ء تا ۱۳۲۳ء) وغزل ہاے کہ مانند آب لطیف رواں  
زمانہ تحریر ۱۳۱۵ تر... و از مقام ہوائیت بہ مرتبہ مائیت رسیدہ،  
وایں از آں "غرۃ الکمال" است

امیر خسرو نے جب اپنا کلیات مرتب کیا تو اس کے دیباچے میں اپنی شاعری کی صفات، اور مختلف دو ادین میں جس طرح ان کا اظہار ہوا ہے، اس کا ذکر کیا۔ ان کا کہنا ہے کہ میرے پہلے دیوان کی صفت "خاکی" تھی۔ دوسرے دیوان میں صفت "ہوائیت" تھی اور تیسرے دیوان "غرۃ الکمال" میں میری غزلیں روانی کی انتہا کو پہنچ گئی ہیں۔ یعنی امیر خسرو کی نظر میں معنی کی نیم روشن پیچیدگی (خاکی صفت)، اور مضمون کی بلندی اور تخیل کی بلند پروازی (ہوائیت) سے بڑھ کر "روانی" کی صفت تھی۔

حافظ (وفات ۱۳۸۹) آں را کہ خوانی استاد گری بہ تحقیق

صنعت گراست اما شعر رواں نہ دارد

جگر صاحب مرحوم بڑے شاعر نہ تھے لیکن ان کا کلام رواں بہت تھا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ جوش صاحب مرحوم کو "شاعر نہیں، بلکہ کاری گز" کہا کرتے تھے۔ اس کی وجہ غالباً یہی تھی کہ جوش کے یہاں روانی کم ہے۔ لیکن ہے حافظ کا شعر بھی جگر صاحب کے ذہن میں رہا ہو۔

شاکرانی (۱۷۹۰ء تا ۱۷۷۳ء) روانی طبع کی دریا سنی کچھ کم نہیں ناجی  
بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۸۴۲ء) دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر  
زمانہ تحریر قبل ۱۷۷۸ در سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب



مومن (۱۸۵۲ء تا ۱۸۰۰ء) ہر فقرہ نثر جان مضمون  
زمانہ تحریر ۱۸۳۳ ہر شعر روان روان معنی

## (۳) مناسبت

شاہ حاتم (۱۷۹۹ء تا ۱۷۸۳ء) متعلق باللفظ والمعنی کہیں ہیں خوش خیال  
زمانہ تحریر ۱۷۵۲ مصرع برجستہ و دلچسپ سرتاپا تھے  
اس بات کو مد نظر رکھئے کہ یہ شعر خود مناسبت اور مراعات النظر کا اچھا نمونہ ہے۔ دوسری بات یہ کہ مناسبت کی تعریف یہی ہے کہ جو لفظ ہوں وہ معنی کے لئے مناسب ہوں۔ اس شعر میں ”لفظ“ بمعنی مضمون نہیں ہے، جیسا کہ بعض کے یہاں ہم آئندہ دیکھیں گے۔

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۷۲۲ء) سچ کہے جو کوئی سو مارا جائے  
زمانہ تحریر ۱۷۵۲ راسخی ہے گی دار کی صورت  
(معطی خاں بکریک)

پہ اعتقاد فقیر بجائے لفظ ”سچ“ صرف ”حق“  
اولیٰ است برائے مناسبت درست می افتد

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۷۲۲ء) شمع روست راہ دے غلوت میں پروانے کے تیں  
زمانہ تحریر ۱۷۵۲ اسے ترے قربان ہم کیا کم ہیں جل جانے کے تیں  
(اشرف علی خاں فغاں)

... اگر بجائے لفظ ”قربان ہم“، ”جل جائیں ہم“  
ی بود رحمت دیگر داشت۔ چوں حرف ”جل جائیں ہم“  
برائے سوختن پروانہ مناسبت کلی داشت... گویا جان  
در قالب شعر و میدہ شد

مومن (۱۸۵۲ء تا ۱۸۰۰ء) معنی ہے شاعرانہ الفاظ  
زمانہ تحریر ۱۸۳۳ الفاظ ہیں مدح خوان معنی

غالب (۱۸۶۹ء تا ۱۷۹۷ء) چار لفظ اور چاروں واقعے کے مناسب  
زمانہ تحریر ۱۸۵۰ (نام مرزا ابرہہ گوپال تفتہ)

## (۴) بندش کی چستی

سودا (۱۷۰۶ء تا ۱۷۸۱ء) کس طرح خانہ گردوں کی بنا ہووے چست  
زمانہ تحریر قبل ۱۷۵۳ معنی اس بیت کے اک ہم ہیں سوا اور کے ساتھ

سودا (۱۷۰۶ء تا ۱۷۸۱ء) کیا ہی وحشت زدہ مضمون تھے جنھوں کو سودا  
زمانہ تحریر قبل ۱۷۶۰ تو نے ہر مصرع موزون میں زنجیر کیا

آتش (۱۷۷۸ء تا ۱۸۳۷ء) بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں  
زمانہ تحریر قبل ۱۸۳۰ شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا  
یہ نکتہ شمس قیس رازی کا ہے۔ آتش کی علمی استعداد زیادہ تھی لہذا اغلب ہے کہ آتش نے  
اسے از خود دریافت کیا ہو۔ بندش کی چستی میں بنیادی بات یہی ہے کہ کوئی لفظ بے کار نہ ہو اور ہر لفظ اپنے  
مناسب مقام پر ہو۔ شمس قیس رازی نے خود یہ نکتہ جرجانی سے حاصل کیا تھا کہ لفظ اگر چہ ننگ کی طرح چستی  
بھی ہو، لیکن اگر وہ مناسب ترتیب (نظم) کا حصہ نہیں، تو بے کار ہے۔

سید محمد خاں رند (۱۷۹۷ء تا ۱۸۵۷ء) ہاندھا ہے چست چست مضامین کے ساتھ ساتھ  
زمانہ تحریر ۱۸۳۵ بندش سے میری ننگ بہت قافیے ہوئے

## (۵) مضمون

طالب آملی (وفات ۱۶۲۶ء) لکھئے کہ تازہ است پہ مضمون برابر است



طالب آملی (وفات ۱۶۲۶)

دفتر میں کہ معنویاں چوں نوشتہ اند

الفاظ را گندہ و مضمون نوشتہ اند

طالب آملی کا یہ شعر ان لوگوں پر طر ہے جو یہ گمان کرتے رہے کہ مضمون تو دل سے پیدا ہوتا ہے، الفاظ کا محتاج نہیں، اور اصل چیز تو معنی ہیں۔ طالب کا کہنا ہے کہ لفظ خود ہی مضمون ہے، یہ ممکن نہیں کہ الفاظ کو نظر انداز کر کے مضمون آفرینی یا معنی آفرینی ہو سکے۔

ولی (۱۶۶۷ء تا ۱۷۰۹ء)

راہ مضمون تازہ بند نہیں

تا قیامت کھلا ہے باب سخن

شاہ مبارک آباد (۱۶۸۵ء تا ۱۷۳۳ء)

شعر کو مضمون سیتی قدر ہو ہے آبدو

قافیہ سیتی ملایا قافیہ تو کیا ہوا

میر (۱۷۲۲ء تا ۱۸۱۰ء)

غم مضمون نہ خاطر میں نہ دل میں درد کیا حاصل

ہوا کا قند تھپ گویا رنگ تیرا درد کیا حاصل

زمانہ تحریر قبل ۱۷۹۳ء

اس شعر پر مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۲۳۵۔

میر (۱۷۲۲ء تا ۱۸۱۰ء)

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے

درد و غم کتنے کتنے جمع تو دیوان کیا

زمانہ تحریر ۱۷۸۵ء

اس شعر کا مطلب عام طور پر یہ نکالا گیا ہے کہ میر نے اشعار کے پردے میں اپنا درد دل کہا ہے، اور یہ کہ شاعر کا منصب یہی ہے کہ وہ اپنا غم و رنج دنیا پر ظاہر کرے۔ درحقیقت بات بالکل الٹی ہے۔ جیسا کہ گذشتہ شعر سے ظاہر ہوا ہوگا۔ شاعر کا منصب درد و غم جمع کرنا نہیں، بلکہ مضمون جمع کرنا ہے۔ جو شاعر مضمون نہیں جمع کرتا، بلکہ درد و غم کا بیان کرتا ہے وہ شاعر نہیں، مرثیہ خواں یا مرثیہ گو ہو سکتا ہے۔ (یعنی غزل کا شاعر نہیں ہو سکتا۔ انیسویں صدی تک بھی مرثیے کو باقاعدہ صنف سخن کا درجہ حاصل نہ تھا، اگر میر انیس نہ ہوتے تو شاید یہی حاصل نہ ہوتا۔) مضمون بیان کرنے کے بجائے درد و غم بیان کرنا، اور

اس طرح شاعر کے مرتبے سے گر جاتا، یہ مضمون افکار دیں صدی میں عام تھا۔ انیسویں صدی میں بھی یہ بالکل مقصود نہیں، چنانچہ سید محمد خاں رند کا شعر ہے۔

عاشق مزاج روتے ہیں پڑھ پڑھ کے پیش تر

اشعار رند کے نہ ہوئے مرثیے ہوئے

اصغر علی خاں نسیم (۱۸۶۳ء تا ۱۸۹۳ء)

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں

کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

سید محمد خاں رند (۱۸۵۷ء تا ۱۸۹۷ء)

رہے نہ صید مضامین کی فکر ہی میں خراب

زمانہ تحریر قبل ۱۸۳۲ء

کرے ہمارے معانی کو بھی شکار قلم

یہاں صاف ظاہر ہے کہ رند کی نظر میں معنی آفرینی کا رتبہ مضمون آفرینی سے بلند تر ہے۔

طالب (۱۸۶۹ء تا ۱۸۹۷ء)

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقت آرائش

زمانہ تحریر ۱۸۱۶ء

لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے

اس شعر سے دو باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مضمون اعلیٰ اور پست دونوں طرح کے ہو سکتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ مضمون کی فطرت نامیاتی ہے۔ وہ شعر کے الفاظ کے ساتھ ساتھ بالیدہ ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ شعر کے الفاظ کہیں جائیں اور مضمون کہیں۔

## (۶) مضمون (استعارہ)

امیر خسرو (۱۲۵۳ء تا ۱۳۲۳ء)

حضرت رسالت فرمود کہ کل شاعر کذاب

زمانہ تحریر ۱۳۱۵ء

دانی کہ حاصل ایمان من چہ باشد کہ کذب

راہ کمال رسانیدہ ام



یہاں امیر خسرو نہایت لطیف شوقی سے کام لے کر ایک مبینہ حدیث کو اپنے مقصد کے لئے استعمال کر رہے ہیں۔ معلوم نہیں یہ قول (کہ سب شاعر بکے جھوٹے ہوتے ہیں) حدیث ہے بھی کہ نہیں، اور ہے تو اس سے نبی علیہ السلام کا مطلب کیا تھا۔ لیکن چوں کہ استعارے کے بارے میں ایک قول یہ بھی ہے کہ یہ جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ لہذا امیر خسرو شاعری کو کذب = استعارے سے تعبیر کر رہے ہیں۔ جرجانی نے اس خیال کی نفی کی ہے کہ استعارہ جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ لیکن چوں کہ جرجانی ہی نے یہ بھی کہا ہے کہ جب کسی لفظ کو معنی موضوع لہ کے بجائے کسی اور معنی میں غیر لازم طور پر استعمال کریں تو یہ استعارہ ہے ("اسرار البلاغۃ")۔ لہذا استعارے میں جھوٹ کا مقولہ ناممکن نہیں ہے۔ مغربی مفکرین (مثلاً متوسطین میں ہابز (Hobbes) اور لاک (Locke) اور جدید فلسفیوں میں ڈونلڈ ڈیوڈسن (Donald Davidson) استعارے میں سچائی یا استعارے کے ذریعے کسی منفعت کے حصول کے منکر ہیں۔ ہمارے یہاں استعارے کا کذب و صدق کبھی اہم نہیں رہا، لیکن اس بحث پر ایک دلچسپ عبارت کلب حسین خاں ثار نے اپنے تذکرے "شوکت ماورائی" (تاریخ تکمیل ۱۸۳۱ء) میں صدیقی کے حوالے سے نقل کی ہے۔ میں صدیقی سے واقف نہیں ہوں، لیکن نکتہ بہت خوب ہے اور طالب علمی کے شعروں پر (جو آگے آرہے ہیں) بر عمل ہے، اس لئے نقل کرتا ہوں۔

صدیقی جو اکابر علماء میں سے ہیں، انہوں نے کہا ہے کہ کذب شعریت کذب ہے۔ اس لئے کہ جھوٹ کا قصد اپنے قول کو صحیح ثابت کرتا ہے، یعنی وہ جھوٹ کو سچ ظاہر کرتا ہے اور شاعر کا قصد جھوٹ سے محض تحسین کلام ہوتا ہے۔

(ترجمہ شاہ عبدالسلام)

اس بیان میں کئی گز بڑ بھی ہیں، لیکن ان کو نظر انداز کرتے ہوئے صرف اس بات پر توجہ دلانا مقصود ہے کہ یہاں لاک (Locke) اور بہت سے دوسروں کے برعکس استعارہ ترین کلام کا ذریعہ نہیں، بلکہ کلام کا وصف ذاتی ہے۔ اس کے ذریعہ کلام کی تحسین ہوتی ہے، یعنی اس کی خوبصورتی بڑھتی ہے۔ استعارے کو کلام سے الگ نہیں کر سکتے، اگر وہ ترکیبی چیز ہوتی تو اس کا الگ کرنا بھی ممکن ہوتا۔ پھر وہ "حسن" کا وسیلہ نہ ہوتا۔

اس بات کو مختصر اوضح کرنا ضروری ہے کہ مضمون کی اصل استعارہ ہے۔ خالی اس بات سے

واقف تھے، لیکن استعارے کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود انہوں نے ہماری شاعری میں مضامین کی ہنکار کو ہمارے شعرا کے یہاں تخلیقی عمل کی ناکامی سے تعبیر کیا۔ واقعہ یہ ہے کہ مضمون میں استعارے کی خاصیت نہ ہوتی تو مضمون سے مضمون بننا ممکن نہ تھا۔ مضمون میں استعارے کی تمام صورتیں نظر آ جاتی ہیں۔ مندرجہ ذیل پر غور کریں:

- (۱) معشوق شرمیلا ہوتا ہے
- (۲) لہذا اس کی آنکھ اٹھتی نہیں
- (۳) جو شخص بیمار ہو وہ کم طاقت ہوتا ہے
- (۴) لہذا وہ اٹھتا نہیں
- (۵) لہذا میرا ہے سچ کے، یعنی معشوق کی آنکھ بیمار ہے۔

- (۱) سرو سیدھا ہوتا ہے
- (۲) الف سیدھا ہوتا ہے
- (۳) الف اعلاست ہے "آزاد" کی
- (۴) معشوق کا قد سیدھا ہوتا ہے
- (۵) لہذا اول برابر ہے سچ کے، یعنی سرو آزاد ہے۔
- (۶) لہذا میرا ہے سچ کے، یعنی معشوق کا قد سرو ہے
- (۷) لہذا معشوق سرو رواں ہے۔

- (۱) لوگ عشق میں گرفتار ہوتے ہیں
- (۲) گرفتار لوگ قید میں رکھے جاتے ہیں
- (۳) پرندے بھی گرفتار ہوتے ہیں
- (۴) پرندوں کو قید قفس میں رکھا جاتا ہے
- (۵) لہذا میرا ہے سچ کے، اور میرا ہے سچ کے یعنی



عاشق ایسا پرندہ ہے جو قفس میں قید ہے۔

ابھی یہ سلسلہ اور پھیل سکتا ہے، لیکن اتنی بات اور کہہ کر بس کرنا ہوں کہ کلاسیکی غزل کی شعریات کے مطابق استعارہ ہی حقیقت ہے۔ اگر عاشق ایسا پرندہ ہے جو قفس میں قید ہے، تو وہ قفس کی تیلیوں سے سر بھی نگرائے گا، پر بھی پھڑ پھڑائے گا، بال و پر کو زخمی بھی کرے گا، اپنے آشیانے کو یاد بھی کرے گا، وغیرہ۔ اور لطف یہ ہے کہ ان تمام باتوں سے بھی استعارے اسی طرح بنائے جائیں گے جس طرح "حقیقت" سے بنائے جاتے ہیں۔ شبلی نے اس اصول کا مذاق اڑایا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ استعارے اور مضمون کی وحدت سے بے خبر تھے۔

طالب آملی (وفات ۱۶۲۶) بدیدہ شاہد صدق است بے مطابق طالب

کہ صاحب سخن از استعارہ چارہ نہ دارد

خن کہ نیست درو استعارہ نیست ملاحظ

نمک نہ دارد شعرے کہ استعارہ نہ دارد

دونوں شعر انتہائی دلچسپ اور خیال انگیز ہیں۔ طالب آملی نے پہلے تو یہ کہا کہ صاف صاف سچی سچی بات کہنا بے لطف ہے، اس لئے شاعر کو استعارے کے سوا چارہ نہیں۔ اس اظہار برہمی کی بات میں دو نکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ استعارہ سیدھی سچی بات نہیں، بلکہ بالواسطہ (indirect) بات اور لغوی سچائی سے منحرف ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ صاحب سخن کو استعارے سے چارہ نہیں، کیوں کہ استعارہ مضمون ہے، اور مضمون کے بغیر شعر نہیں۔ اب طالب یہ کہتا ہے کہ جس کلام میں استعارہ نہیں اس میں نمک نہیں۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ نمک کھانے میں مل ہو جاتا ہے، اسے اس سے الگ نہیں کر سکتے۔ سانولے خوب صورت لوگوں کی صفت ملاحظ یا حکیمانی بتائی جاتی ہے۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس شخص کی ناک بہت لمبی ہے یا آنکھیں بہت لمبی ہیں۔ ملاحظ ایک مجموعی صورت حال ہے۔ یہ خوب صورت شخص میں ہر جگہ ہے، اور کسی ایک جگہ نہیں ہے۔ یعنی ملاحظ، حسن کا اضافی یا مقامی جزو نہیں بلکہ ذاتی اور بے مقام جزو ہے۔ یہی حال شعر میں استعارے کا ہے۔

## (۷) مضمون (کی وسعت)

میر (۱۸۱۰-۱۷۴۲) عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں

زمانہ تحریر قبل ۱۷۵۲ بھری محفل میں بے دھڑ کے یہ سب اسرار کہتے ہیں

آتش (۱۸۳۷-۱۷۴۸) بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے

زمانہ تحریر قبل ۱۸۳۰ قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہبر ہے بیڑ کا

## (۸) مضمون (کے لئے لفظ 'معنی' کا استعمال)

صائب (۱۶۶۵-۱۶۰۱) عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است

عید نازک خیالاں را بلال این است و بس

ناخ (۱۸۳۸-۱۷۴۶) ناخ ہے میر سلمہ اللہ کی زمیں

زمانہ تحریر قبل ۱۸۱۰ اک معنی گلگشتہ کو باغِ ہزار رنگ

علی اسطر شک (۱۸۶۷-۱۷۹۹) طرفہ سارق ہیں دزد معنی بھی

اپنی کر لیتے ہیں پرانی بات

## (۹) مضمون اور معنی کی دوئیت (Binarism)

بیدل (۱۷۴۰-۱۶۳۳) لفظ نہ جوشید کہ معنی نہ نمود و معنی گل

زمانہ تحریر ۱۷۰۳ نہ کرد کہ لفظ نہ بود

شاہ حاتم (۱۷۸۳-۱۶۹۹) ہمیں مضمون و معنی سے نہیں کچھ ربط اے حاتم

زمانہ تحریر ۱۷۵۳ نشے کی لہر میں جودل میں آیا ہم بھی بک بیٹھے



اس شعر میں بھی مراعاتِ اظہیر خوب ہے، کیوں کہ ”ربط“ شعریات کی اصطلاح بھی ہے۔  
بھر ”نشہ“ اور ”انشا“ کا مادہ ایک ہے۔ ”انشا“ بمعنی ”اپنے دل سے کوئی بات کہنا“ اور ”انشائیہ اسلوب“  
بھی ہماری اصطلاحیں ہیں۔

انعام اللہ خاں یقین (۱۷۵۵ تا ۱۷۷۲) شاعری ہے لفظ و معنی سے تری یقین  
کون کبھی یاں تو ہے ایہام مضمون کا حلاش

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۷۹۷) اسد ارہاب فطرت قدر دان لفظ و معنی ہیں  
خن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاق تحسین کا  
زمانہ تحریر ۱۸۱۶

یہ بات ظاہر ہے کہ دونوں اشعار میں ”لفظ“ سے ”مضمون“ مراد ہے۔ طالبِ آملی کے اقوال  
ہم اوپر پڑھ چکے ہیں۔ اس بات کے ثبوت میں کہ ”لفظ“ سے زبان کی صحت مراد نہیں، بلکہ زبان (متن)  
کا مافیہ مراد ہے، غالب کا یہ مزید قول ملاحظہ ہو:

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۷۹۷) زبان پاکیزہ مضامین اچھوتے معانی نازک  
(نظامِ حاتم علی مہر)  
زمانہ تحریر ۱۸۵۸

مومن (۱۸۵۳ تا ۱۸۰۰) ہر فقرہ نثر جان مضمون  
ہر شعر رواں روان معنی  
زمانہ تحریر ۱۸۳۳

مومن (۱۸۵۳ تا ۱۸۰۰) اگرچہ شعر مومن بھی نہایت خوب کہتا ہے  
کہاں ہے یک معنی بندہ مضمون یاب اپنا سا

### (۱۰) مضمون آفرینی (تازہ خیالی)

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲) بسیار خوش فکر و تلاش لفظ تازہ زیادہ...  
زمانہ تحریر ۱۷۵۳ (در بیان شرف الدین مضمون)

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۷۹۷) بس کہ تھی فصل خزاں چمنستان خن  
رنگ شہرت نہ دیا تازہ خیالی نے مجھے  
زمانہ تحریر ۱۸۱۶

شیفہ (۱۸۶۹ تا ۱۸۰۶) از تازہ خیالاں عظیم آباد است  
(در بیان جوش عظیم آبادی)  
زمانہ تحریر ۱۸۳۳

شیفہ (۱۸۶۹ تا ۱۸۰۶) در تلاش مضمون تازہ و معنی سیراب ہے  
مشک و مثال (در بیان ناخ)  
زمانہ تحریر ۱۸۳۳

اصغر علی خاں نسیم (۱۸۶۳ تا ۱۷۹۳) مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں  
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض  
یہ شعر خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ بظاہر اصغر علی خاں نسیم کے خیال میں عاشقانہ مضامین (معاملہ  
بندی وغیرہ) میں مضمون آفرینی کی گنجائش زیادہ نہیں۔ اس کے برخلاف ”مضمون کے شعر“ وہ ہیں جہاں  
نئے نئے غیر عشقیہ مضامین نکالے جائیں، یعنی ایسے مضمون جن کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ ان میں  
حالاتِ زمانہ، اخلاقی رائے زنی، تعلقاتی فکر وغیرہ پر مبنی باتیں انداز سے کہی جائیں۔ اس شعر سے یہ  
بات بھی واضح ہوتی ہے کہ اگرچہ غزل کا بنیادی مضمون عشق ہے، لیکن ایسا نہیں ہے کہ اس میں اور طرح کی  
باتیں نہ کہی جاسکیں۔ وزیر علی مہار نے اس کا جواب دیا ہے، وہ بھی دلچسپ ہے، اور اس بات کی طرف  
اشارہ کرتا ہے کہ غزل میں عشقیہ مضامین کو بہر حال مرکزیت حاصل ہے۔

وزیر علی مہار (۱۸۵۵ تا ۱۷۹۰) مضمون بچ دار ہیں مکروہ اسے مہار  
اشعار ہر زمین میں ہیں عاشقانہ فرض

### (۱۱) نازک خیالی



صائب (۱۶۶۹۳۱۶۰۱) عشرت مامعنی نازک بدست آوردن است  
عید مامازک خیالوں را بدل این است و بس

اعظم الدوله سرور (وفات ۱۸۳۳) مضامین نازک از طبعش می تراود  
زمانه تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ (در بیان آتش)

اعظم الدوله سرور (وفات ۱۸۳۳) بسیار نازک خیال و معنی بند است طبعش  
زمانه تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ به خیال بندی راغب (در بیان شاه نصیر)

خواجہ وزیر (۱۸۵۳ تا ۱۷۸۳) کمر کوبال سے تشبیہ دوں میں یارگ جاں سے  
اگر وہ موشگافی ہے تو یہ نازک خیالی ہے

شیفہ (۱۸۶۹ تا ۱۸۰۶) بلند اندیش نازک خیال است و در تلاش  
زمانه تحریر ۱۸۳۳ مضمون تازه بے مثل و مثال (در بیان ناخ)

### (۱۲) خیال بندی

اعظم الدوله سرور (وفات ۱۸۳۳) رویہ خیال بندی پیش از پیش پیش نهاد  
زمانه تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ خاطر دارد (در بیان طالب)

اعظم الدوله سرور (وفات ۱۸۳۳) طبعش به خیال بندی راغب  
زمانه تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ (در بیان شاه نصیر)

اعظم الدوله سرور (وفات ۱۸۳۳) در بستم مضامین بے گمانہ یکا نداشت

زمانه تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ (در بیان نظام الدین مینون)

شیفہ (۱۸۶۹ تا ۱۸۰۶) بلند اندیش نازک خیال است  
زمانه تحریر ۱۸۳۳ (در بیان ناخ)

شیفہ (۱۸۶۹-۱۸۰۶) ہر چند گاہ گاہ صورت می بندد اما پیوند  
زمانه تحریر ۱۸۳۳ معنی مستحکم است (در بیان غالب)

یہ قول بھی انتہائی دلچسپ ہے۔ "صورت" بمعنی Appearance ہے اور "معنی" بمعنی Reality۔ صورت چوں کہ حقیقت سے عاری ہے، اس لئے اس کی بنیاد خیال پر ہے (یاں و نی ہے جو اعتبار کیا میر)۔ لہذا جس کلام میں "صورت" ہو، وہ کلام تجریدی (abstract) اور دور از کار مضامین کا مجموعہ معلوم ہوگا۔ یہی خیال بندی ہے۔ جس کلام میں "معنی" ہو، اس کلام کے استعارے تجریدی اور موبہوم مفروضات پر مبنی نہ ہوں گے۔ "موبہوم مفروضات" میں "شاعرانہ" مفروضات شامل نہیں ہیں۔ مثلاً یہ کہ معشوق کے کمر نہیں ہوتی، یا اس کی کمر بال کی طرح باریک ہوتی ہے۔ اس سے یہ خیال نکلا کہ معشوق کے کمر نہیں ٹھن "موے میاں" ہے۔ یہ سب باتیں بھی موبہوم مفروضات ہیں، لیکن شعری کائنات میں یہ مبنی بر حقیقت ہیں۔ لیکن قطرہ سے کافور حیرت سے نفس پرور (جاندار) بننا، اور پھر خط جام پر جم کر رہ جانا، یہ "مفروضات شاعرانہ" نہیں، بلکہ ادعائے شاعر ہیں۔ یہ محض موبہوم ہیں، یعنی صورت بندی (= خیال بندی) ہیں۔

آتش (۱۷۷۸-۱۸۳۷) کھینچ دیتا ہے شبیہ یار کا خاکہ خیال  
زمانه تحریر قبل ۱۸۳۰ فکر رنگیں کام اس پر کرتی ہے پرداز کا

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۷۹۷) قطرہ سے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا  
زمانه تحریر ۱۸۶۳ خط جام سے سراسر رشتہ گوہر ہوا

اس مطلع میں خیال ہے دقیق، مگر کوہ کندن دکا ویر آوردن یعنی



لطف زیادہ نہیں (بنام جنون بریلوی)

## (۱۳) معاملہ بندی

شیفتہ (۱۸۶۹ء تا ۱۸۰۶ء)

خُن بہ مضامین کہ میان عاشق و معشوق  
می گذردی کرو (در بیان جرأت)

زمانہ تحریر ۱۸۳۳

## (۱۴) کیفیت

شعر خوب معنی ندارد

بیدل (۱۷۴۰ء تا ۱۶۳۳ء)

نہ ہو کیوں رننتہ بے شورش و کیفیت و معنی  
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ  
اشعار خوب دارد خالی از کیفیت نیست  
(در بیان نیکارام تلی)

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۷۴۴ء)

زمانہ تحریر قبل ۱۷۵۲

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۷۴۴ء)

زمانہ تحریر قبل ۱۷۵۲

خُن او خالی از کیفیت نیست  
(در بیان قائم چاند پوری)

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۷۴۴ء)

زمانہ تحریر ۱۷۵۲

اشعار گوهر نادرش نہایت پر کیف  
(در بیان خواجہ میر درد)

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۷۴۴ء)

زمانہ تحریر ۱۷۵۲

بے ہوشیاں نصیب رہیں سامعین کو  
کیف شراب تاب مرے ہر خُن میں تھا

اصغر علی خاں نسیم (۱۸۶۳ء تا ۱۷۹۷ء)

ملی اسرار شک (۱۸۶۷ء تا ۱۷۹۹ء) جواہر درد ہیں کیفیتیں اٹھاتے ہیں  
مری زبان ہے ساغر مرا کلام شراب

## (۱۵) شور انگیزی

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۷۴۴ء)

نہ ہو کیوں رننتہ بے شورش و کیفیت و معنی  
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

زمانہ تحریر ۱۷۵۲

۱۱۳ (۱۷۸۱ء تا ۱۷۰۶ء)

کلام بے شک کی شور انگیزی ہے ایسی کچھ  
زمین بول گاہ خلق سے جوں کھار ہو پیدا

اس غزل کا ایک شعر پہلے نقل ہو چکا ہے۔ اس کا مطلع ہے۔

کہاں نطق فصیح از طبع تا نثار ہو پیدا

نغان داغ سے طوطی کی کب گفتار ہو پیدا

ممکن ہے یہ ساری غزل میر کی جھوٹی ہو، کیوں کہ اس میں ان تمام چیزوں کا ذکر ہے جن پر  
میر بہت فخر کرتے تھے اور غزل میں یہ کہا گیا ہے کہ یہ چیزیں ماہلوں کے بس کی نہیں۔ بہر حال، شعر زیر  
بحث میں سودا اٹھا رہا ہے کہ وہ ہیں کہ شور انگیز شعر اسی وقت کسی کام کا ہو سکتا ہے جب کلام نمکین (پر  
کیفیت) بھی ہو۔ اس رائے پر بحث ممکن ہے، لیکن اس بات میں کوئی شک نہیں کہ سودا بھی شور انگیزی کو  
کلام کی اہم صفت قرار دیتے ہیں، نیچے شیفتہ اور سودا کے حوالے سے "نمکینی" پر بحث ملاحظہ ہو۔

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۷۴۴ء)

جہاں سے دیکھئے اک شعر شود انگیز نکلے ہے  
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیوان میں

زمانہ تحریر ۱۷۸۵

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۷۴۴ء)

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شود انگیز ہے  
عرصہ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

زمانہ تحریر ۱۸۰۳-۱۷۹۵



شیفہ (۱۸۹۵ تا ۱۸۰۲) نقوش ممکن و شور انگیز  
زمانہ تحریر ۱۸۳۳ (در ذکر احسن الدین بیان)

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۸۹۷) قدسی شاہ جہانی شعرائیں صاحب و کلیم کا ہم عصر و ہم  
زمانہ تحریر ۱۸۶۲ چشم، ان کا کلام شور انگیز (بنام غلامی)

”ممکن“ کلام کسے کہتے تھے، یہ متعین کرنا آج مشکل ہے۔ یہ ”شیریں“ کا متضاد بھی ہو سکتا ہے، یعنی کوئی کلام ”شیریں“ کہلائے اور کوئی کلام ”ممکن“، لیکن ”شیریں“ کا لفظ تذکروں میں خاصی بے دردی سے استعمال ہوا ہے، اس لئے ممکن ہے یہ محض رکی ہو۔ ”کیفیت“ کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ اس میں ”کیف“ (نثر) مفسر بھی ہے، یعنی ایسا کلام جس میں معنی (تعلیل) کی کثرت نہ ہو، بلکہ وہ جذبات کو اس طرح براہیختہ کرے جس طرح شراب ہوتی ہے، اور معنی سے اس طرح بے نیاز کر دے جس طرح شراب، عقل سے بے نیاز کرتی ہے۔ شیرینی سے نثر خراب ہوتا ہے، لیکن ممکنیت محو ہے نثر کو۔ لہذا ممکن ہے کہ ”ممکن“ کو ”با کیفیت“ کی صفت کے طور پر تصور کیا جاتا ہو۔ چوں کہ شور انگیز کلام میں منظم اپنے ادبی شدت شوق و جوش کرب (Passion) کا اظہار کرتا ہے، اور کیفیت والے کلام میں سامع کے اندر کا (Passion) متحرک کیا جاتا ہے، اس لئے یہ بات مستبعد نہیں کہ سودا اور شیفہ نے فرض کیا ہو کہ کیفیت اور شور انگیزی ساتھ ساتھ آئیں تو خوب ہے۔

## (۱۶) معنی

انوری (وفات ۱۱۸۷) در جہانی و از جہاں بیشی

ہم چو معنی کہ در بیاں باشد

اس شعر میں دو نکتے ہیں، ایک تو وہی جسے جرجانی اور ان کے اتباع میں ابو یعقوب سکاکی نے عام کیا کہ متن قلیل میں معنی کثیر ممکن ہیں۔ (بقول جرجانی، استعارہ حمصیہ تھوڑے سے الفاظ میں بہت سے معانی عطا کر دیتا ہے)۔ دوسرا نکتہ یہ کہ بیان = لفظ = مضمون مثل ظرف ہے اور معنی مثل مطروف۔

صائب (۱۶۹۵ تا ۱۶۰۱) نقوش حیراں را خبر از حالت نقاش نیست  
معنی پوشیدہ را از صورت دیا میرس  
اس شعر میں نکتہ یہ ہے کہ متن میں لامتناہی معنی ہیں اور متن سے فضاے مصنف کا پتہ نہیں لگ سکتا۔

بیدل (۱۶۳۳ تا ۱۷۰۲) خیال اگر ہوں آہنگ مشق آزادی ست  
چو بر بوسے گل پہ صبا معنی نہ بستہ نویں

بیدل (۱۶۳۳ تا ۱۷۰۲) اے صبا معنی کہ ازنا محری ہاے زباں  
باہرہ شوقی مقیم پردہ ہاے راز ماند

ولی (۱۶۶۷ تا ۱۷۲۵) جلوہ بھرا ہو شاہد معنی  
تا زباں سے اٹھے نقاب سخن

شاہ حاتم (۱۶۹۹ تا ۱۷۸۳) ہوا ہے بحر معانی کا دل مرا غواں  
در سخن کو وہ لے ہم سے جس میں ہوا خلاص  
زمانہ تحریر ۱۷۲۸

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) نہ ہو کیوں رینتے بے شورش و کیفیت و معنی  
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ  
زمانہ تحریر قبل ۱۷۵۲

سید محمد خاں رند (۱۷۹۷ تا ۱۸۵۷) رہے نہ صید مضامین کی فکر ہی میں خراب  
کرے تارے معانی کو بھی شکار قلم  
زمانہ تحریر قبل ۱۸۳۲



## (۱۷) معنی آفرینی

بیدل (۱۷۲۰ تا ۱۶۳۳) خن اگر ہر معنیست نیست بے کم و بیش  
 عبارتے ست خموشی کہ انتخاب نہ دارد  
 اس شعر پر یہ سولہ ایک پہروں سر و ہفتا۔ مکمل خاموشی مکمل معنی آفرینی ہے، اس نکتے کے لئے  
 بیدل کو جس قدر رواد دی جائے کم ہے۔

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۴۲) طرفیں رکھے ہیں ایک خن چار چار میر  
 زمانہ تحریر ۱۷۸۵ کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے ہم

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۷۹۷) طبیعت اس کی معنی آفریں تھی  
 زمانہ تحریر ۱۸۵۲ (مومن کے بارے میں، ایہام نئی بخش حقیر)

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۷۹۷) شاعری معنی آفرینی ہے، تلافی بیانی نہیں ہے  
 زمانہ تحریر ۱۸۶۲ (ایہام ہر گویا لفظ)

## (۱۸) معنی آفرینی (بیچ داری، تہ داری)

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۴۲) زلف سا بیچ دار ہے ہر شعر  
 زمانہ تحریر ۱۸۰۳ ہے خن میر کا جب ڈھب کا

میر حسن اپنے تذکرے (زمانہ تحریر ۱۷۸۴) میں مندرجہ ذیل شعر نقل کرتے ہیں۔

توحید عشق کی ہوں اثبات کو نہ پوچھو

باقی رہا فنا سے جس نے چنی ہے مالا

پھر کہتے ہیں کہ یہ شعر بیچ دار معنی رکھتا ہے، کیوں کہ یہاں "مالا چننا" کے معنی ہیں "اثبات  
 ذات کرتا"۔ بقول میر حسن "لفظ مالا ہر دو لفظی است و لفظی لفظی اثبات می شود۔" لہذا وہ کلام جس کی تہ میں ایک

اور معنی ہوں، بیچ دار کلام ہے یہی معنی آفرینی بھی ہے۔

آتش (۱۸۳۷ تا ۱۷۷۸) اپنے ہر شعر میں ہے معنی تہ دار آتش  
 زمانہ تحریر قبل ۱۸۳۰ وہ سمجھتے ہیں جو کچھ فہم و ذکا رکھتے ہیں

علی اسطر شک (۱۸۶۷ تا ۱۷۹۹) اکثر صفت جامہ رنگین بتاں ہے  
 رنگین بہت شعر ہیں تہ دار بہت ہیں

## (۱۹) رعایت (ایہام)

شاہ حاتم (۱۷۸۳ تا ۱۶۹۹) کہتا ہے صاف دشت خن بس کہ بے تلاش  
 زمانہ تحریر ۱۷۳۶ حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

سوردا (۱۷۸۱ تا ۱۷۱۳) یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دورگی  
 زمانہ تحریر قبل ۱۷۵۳ مگر خن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

درد (۱۷۸۵ تا ۱۷۴۰) از بس کہ ہم نے نام دوئی کا منا دیا  
 اے درد ہمارے وقت میں ایہام رہ گیا

انعام اللہ خاں یقین (۱۷۵۵ تا ۱۷۲۷) شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقین  
 کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضمون کا تلاش

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۴۲) کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے  
 زمانہ تحریر قبل ۱۷۷۸ کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

ہماری ادبی تاریخ میں یہ بات بہت مشہور ہے کہ اٹھارویں صدی کے نصف اول میں ایہام کا



بہت چڑچاہتا تھا، لیکن جب میر وسودا کے ساتھ ہماری شاعری بلوغ کو پہنچی تو ایہام کو متروک و مردود قرار دیا گیا۔ میرزا مظہر اور شاہ حاتم نے سب سے پہلے ایہام کے خلاف آواز اٹھائی، اور پھر چند ہی برسوں میں ایہام موبہوم ہو کر رہ گیا۔ ان اقوال میں کئی مغالطے ہیں۔ پہلا مغالطہ تو یہ کہ اٹھارویں صدی میں جس چیز کو ایہام کہتے تھے، وہ محض ایہام نہ تھا، بلکہ ہر طرح کی رعایت لفظی و معنوی تھی۔ جب اردو زبان کے امکانات ہمارے شعرا پر سبک بندی اور مقامی (منسکرت سے متاثر) طرز کو اختیار کرنے کے باعث روشن ہوئے تو سب سے زیادہ اہمیت اس بات کو ملی کہ یہاں معنی آخری کی آسانی بہت ہے، کیوں کہ یہاں الفاظ کثیر المعنی ہیں، اور ان کے انسلالات بہت ہیں۔ لہذا رعایت لفظی و معنوی کو لازماً فروغ ہوا۔ اس میں ایہام بھی تھا لیکن محض ایہام نہ تھا۔ آسانی کی خاطر، یا اس وجہ سے کہ ایہام آسانی سے نظر آجاتا (یا سنائی دیتا) تھا، اس پوری کارگزاری کو "ایہام" کہہ دیا گیا۔ ہمارے پروفیسر نقادوں نے اشعار پر غور کرنے کے بجائے لفظ "ایہام" کو پکڑ لیا، اور "ایہام گوئی کی تحریک" کا افسانہ گڑھ لیا۔ دوسرا مغالطہ یہ ہے کہ حاتم یا میرزا مظہر نے "ایہام" کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ حالانکہ حاتم کا کلام ایہام (رعایت) سے بھرپور ہے۔ تیسرا مغالطہ یہ کہ میرا وسودا نے ایہام کو ترک کیا۔ میر کا تو عالم یہ ہے کہ وہ رعایت کے بغیر لقمہ نہیں توڑتے۔ چوتھا مغالطہ یہ کہ اٹھارویں صدی کے بعد اردو شاعری سے رعایت کا نام و نشان مٹ گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ مومن، غالب، تمام بڑے مرثیہ گو، اور خاص کر میر انیس، کوئی بھی اہم شاعر ایسا نہیں جس نے رعایت خوب نہ برتی ہو۔ آتش، ذوق، مانج وغیرہ کا بھی وہی عالم ہے، لیکن میں ان لوگوں کے نام اس لئے نہیں پیش کر رہا ہوں کہ ذوق اور مانج کا ستارہ ان دنوں گردش میں ہے اور انھیں بد ذوق و منسوخ سمجھا جاتا ہے۔ اور آتش بہر حال لکھنوی ہیں، "ولی والوں" کی طرح "خالص" اور میر انیس کی طرح "مقدس" نہیں۔

ایہام (= رعایت) کے بارے میں غلط باتوں کی تشہیر کے باعث میں نے اٹھارویں صدی سے ایسے اشعار لئے ہیں جو بظاہر ایہام کی مخالفت میں ہیں۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ شاہ حاتم کے شعر سے صاف ظاہر ہے کہ ۱۷۶۱ تک بھی رعایت (ایہام) کو مقبولیت حاصل تھی۔ حاتم صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ چوں کہ میں بے تلاش، اور محنت کے بغیر "صاف اور شستہ" شعر کہتا ہوں، اس لئے میں ایہام کی سعی نہیں کرتا۔ یعنی ایہام برتا جائے تو صاف اور شستہ شعر لکھتا ہے، لیکن اس میں محنت لگتی ہے۔ میری

قادر الکامی یہ ہے کہ میں ایہام کے بغیر، اور کسی کوشش کے بغیر، صاف شعر کہہ لیتا ہوں۔ سودا کا شعر اکثر اس بات کے ثبوت میں پیش کیا جاتا ہے کہ سودا کو ایہام ناپسند تھا۔ حالانکہ صاف ظاہر ہے کہ سودا نے درد کا جواب لکھا ہے۔ درد کہہ رہے ہیں کہ میں نے تصور دوئی کو اس قدر مٹا دیا ہے کہ اب صرف شعر میں دوئی (ایہام = ذوق و معنویت) باقی رہ گئی ہے، اور لطف یہ ہے کہ وہ یہاں بھی ایہام برت رہے ہیں، کیوں کہ "رہ جانا" کے ایک معنی "بیکار ہو جانا، معطل ہو جانا" بھی ہیں۔ سودا اس کے جواب میں دعویٰ کرتے ہیں کہ میں تصور دوئی کے اس درجہ خلاف ہوں کہ شعر میں بھی ایہام کے وجود (یا اس کی ضرورت) سے انکار کرتا ہوں۔ سودا کی اس بات میں دراصل بڑی چالاکی ہے۔ کیوں کہ وہ ایہام کے منکر ہونے کا دعویٰ کرتے ہوئے بھی ایہام برت رہے ہیں۔ "ایہام کا ہوں میں" میں "کا" کو دبا کر پڑھنا پڑتا ہے، اس لئے غلط فہمی آتی ہے "ایہام کہوں میں" (میں ایہام کہتا ہوں)۔ ایسی صورت میں رعایت سے ودا کا جعفر معلوم۔ نقد کچھ بھی کہیں لیکن واقعہ یہی ہے کہ جو شخص ایہام کا انکار بھی ایہام میں کرے، اس کے بارے میں یہ حکم نہیں لگ سکتا کہ اس نے ایہام کو "مردود" قرار دیا۔

یقین اور میر کے شعروں کو بعض لوگ فتح مندانہ انداز میں ایہام کی نامقبولیت کے ثبوت میں پیش کریں گے۔ لیکن حقیقت یہاں بھی برعکس ہے۔ میر کا شعر تو یقیناً اس زمانے کا ہے جب ہمارے مورخین ادب کے اعتبار سے ایہام کی ہڈیاں بھی گل سڑ چکی تھیں، اور میر کہہ رہے ہیں کہ میرے شعر خدا معلوم کیوں دنوں کو کھینچتے ہیں جب ان میں ایہام بھی نہیں۔ یعنی پہلی بات تو یہ کہ ایہام ذریعہ ہے شعر میں دلکشی پیدا کرنے کا، اور دوسری بات یہ کہ جس زمانے میں یہ شعر کہا گیا، اس زمانے میں ایہام یقیناً مقبول تھا، ورنہ یہ شعر نہ ہوتا۔ تیسری بات یہ کہ اگر اس شعر سے مراد یہ ہے کہ میر کے یہاں ایہام نہیں، تو پھر اس سے یہ مراد بھی ہو جا چاہئے کہ میر کے یہاں کوئی خاص طرز بھی نہیں۔ ظاہر ہے کہ مورخین و نقاد ان ادب کو بھی یہ بات تسلیم نہ ہوگی۔ ہاں سوال یقین کا تو ان کے شعر سے بھی یہ ثابت ہے کہ جس زمانے میں یہ بات کہی گئی اس زمانے میں ایہام بہت مقبول تھا۔ ورنہ یقین یہ کیوں کہتے کہ لوگ میرے شعر میں (یا شاعری میں عام طور پر) ایہام تلاش کرتے ہیں؟ دوسری بات یہ کہ بقول میر، اس زمانے میں یہ افواہ تھی کہ یقین خود شاعر نہیں ہیں۔ دوسری طرف، یقین کو دعویٰ تھا کہ میں سب لوگوں سے الگ کہتا ہوں، دوسرے میری نقل کرتے ہیں۔



حق کو یقین کے یارو برباد مت دو آخر

تم نے سخن کی طرزیں اس سے اڑائیاں ہیں

لہذا یقین کے شعر کو بھی ایہام کی ناقبولیت کی دلیل نہ سمجھنا چاہئے۔ خود یقین نے رعایت کا استعمال جب چاہا کیا ہے، اور بعض جگہ تو اس بیچ داری کے ساتھ کیا ہے کہ ان کی "ملاش" کی داو بھنی پڑتی ہے۔ ("ملاش" کے سلسلے میں شاہ حاتم کا شعر گزر چکا ہے۔) مثلاً یقین کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔

آنکھ سے نکلے پہ آنسو کا خدا حافظ یقین

گھر سے جو باہر گیا لڑکا سو اتر ہو گیا

"اتر" کے ایک معنی ہیں "وہ جس کے بیٹا نہ ہو۔" ان معنی کی روشنی میں "لڑکا" اور "اتر" میں جو لطیف رعایت ہے اس کی خوبی بیان سے باہر ہے۔ "خدا حافظ" اور "گھر سے جو باہر گیا" کی معنویت بھی خوب ہے اور "آنکھ اور گھر" میں رعایت معنوی ہے، کیوں کہ "خانہ چشم" کا محاورہ عام ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ یہ رعایتیں تو یقین نے مذاق عالم کے دباؤ میں آکر برتی ہوں گی (شبلی نے میرا نہیں کے یہاں صنائع بدائع اور رعایتوں کی کثرت کے بارے میں یہی کہا تھا) تو اس کے چار جواب ہیں۔ ان میں سے دو تو بھینسا گئے ہیں، اور ممکن ہے کہ چاروں صحیح ہوں (۱) مذاق عام میں اور چیزیں بھی مقبول رہی ہوں گی (مثلاً امردوں کا بیان)، اگر شاعر نے مذاق عام کے دباؤ میں آکر کئی مقبول چیزوں میں سے ایک کو اختیار کیا تو یہ اس کی ترجیح اور پسند کے باعث ہے۔ (۲) اگر مذاق عام کا دباؤ ایہام کے لئے تھا تو ایہام اس زمانے میں یقیناً بے حد مقبول تھا۔ (۳) رعایت ہماری زبان کا جوہر ہے اور قادر الکلام کے یہاں خود بخود پیدا ہو جاتی ہے۔ (۴) وہ شاعری کیا جو مذاق عام کے دباؤ میں آکر اپنے اصل مزاج سے اس قدر متحرف ہو جائے کہ ہر جگہ مذاق عام ہی کی پابندی کرے؟

اب وہ بیانات انیسویں صدی سے ملاحظہ ہوں۔

وزیر علی صبا (۱۸۵۵ تا ۱۸۹۳)

اے صبا آپ رعایت نہ کریں انھوں کی

زرنگل پالا جو گھٹیں نے تو کیا مال ہوا

سودا کے شعر میں ہم نے جو چالاکی دیکھی تھی وہی یہیں بھی ہے۔ بظاہر تو صبا نے رعایت کی مخالفت کی ہے، لیکن دونوں مصرعوں میں خود رعایت رکھ دی۔ ("زرنگل" اور "مال"۔ "رعایت کرنا" میں

بھی رعایت ہے، کیوں کہ اس کے ایک معنی ہیں "لحاظ کرنا، طرف داری کرنا"۔

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۸۹۷)

دل چاہئے، دماغ چاہئے، انگ

چاہئے، یہ سامان کہاں سے لاؤں؟ جو

شعر کہوں... رعایت فن، اس کے اسباب

زمانہ تحریر ۱۸۵۹

کہاں؟ (بنام عبدالغفور سرور)

غالب یہاں شاہ حاتم کی بات کا ایک پہلو بیان کر رہے ہیں۔ حاتم نے کہا تھا کہ میں ایہام پر نگاہ نہیں کرتا، کیوں کہ میں بے سعی و تلاش صاف شعر کہہ لیتا ہوں۔ غالب کہہ رہے ہیں کہ رعایت فن کو برتنے کے لئے جس تلاش کی ضرورت ہوتی ہے اس کا ولولہ مجھ میں نہیں۔

## (۲۰) انشائیہ اسلوب

انشائیہ اور خبریہ کی تفریق دراصل نحوی تفریق ہے، جسے شمریات کا حصہ اس لئے بنالیا گیا کہ انشا میں معنی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔ اس تصور کے بارے میں اقوال شعر ابراہ راست غالب اس لئے نہیں ملتے کہ نحو یوں نے اس کو پوری طرح بیان کر دیا تھا۔ "انشائیہ اسلوب" اور "خبریہ اسلوب" کی جگہ لوگ عام طور پر "انشا" اور "خبر" کہتے ہیں۔ چنانچہ شبلی نے لکھا ہے کہ نظامی نے زیادہ تر خبر کی جگہ انشا کو برتا ہے، جو یقیناً تر ہے۔ ملاحظہ ہائی بار بار لگتے ہیں کہ خبر سے انشا لذیذ تر ہے۔ کلاسیکی شعرا کے یہاں لفظ "انشا" کے ساتھ "کرنا" اکثر استعمال ہوا ہے، یعنی "اپنے دل سے کوئی بات نکالنا، ابداع کرنا"۔ لیکن ان استعمالات میں انشائیہ اسلوب کا مطلب بھی کسی نہ کسی حد تک موجود ہے، اور اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ کلاسیکی شعرا، خاص کر میر اور غالب کا کلام ہر طرح کے انشائیہ اسلوب (خاص کر استفہام اور امر) سے مالا مال ہے۔



## اختتامیہ

یہ وہ چند اصول ہیں جن کی روشنی میں ہماری کلاسیکی شعریات مرتب ہو سکتی ہے۔ اپنی شعریات، یا اپنے کلاسیکی شعرا کے سامنے جو رہنما اصول تھے، ان کی بازیافت اور ان کی ہی روشنی میں کلاسیکی شاعری کو پڑھنے پر اصرار کا مطلب یہ نہیں کہ اور تہذیبوں اور دیگر زبانوں میں شاعری کا جو تصور ہے، وہ غلط اور لاعاطل ہے۔ مقصود صرف اس حقیقت کا اظہار ہے کہ سب تہذیبوں کو اپنے اپنے معیار متعین کرنے کا حق ہے، اور ان معیاروں کا احترام ہمارا فرض ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری کی شعریات ہمارے لئے یوں بھی بہت اہم ہے کہ اس کے بغیر ہم اپنے دوسرے اصنافِ نثر و نظم کو بھی نہیں سمجھ سکتے۔ ورنہ شاعری تو اپنے اپنے رنگ میں ہر جگہ موجود ہے۔

مذاق سب کا جدا ہے سخن تو ایک ہے رند  
وہی سمجھتے ہیں جن کو شعور ہوتا ہے

لکھنؤ

۱۷ نومبر ۱۹۹۱

شعس الرحمن فاروقی

## شعر شور انگیز

ایہات دل فریبش چوں کر شمعہ شکر  
لباں شور انگیز و معانی جاں فزائیش چوں  
طرہ سبز خطاں دل آویز

شاہ نامہ فردوسی کے ایک مخطوطے  
(سولہویں صدی) کا سرنامہ



## ردیفان

### دیوان اول

۲۳۸

یہ سنا تھا میر ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے خواب لا =  
تری سرگزشت سن کر گئے اور خواب یاراں خواب آور

۲۳۸/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں یوں باندھا ہے ۔

سر رفتہ سن نہ میر کا گر قصد خواب ہے

نہیں لہشتیاں ہیں سنے یہ کہانیاں

شعر زیر بحث کئی وجوہ سے لطف کا حامل ہے۔ سب سے پہلے ”خواب لا“ کو دیکھئے۔ یہ ”خواب آور“ کا ترجمہ ہے۔ اس طرح کے تراجم اور فارسی کے نمونے پر بنائے ہوئے اردو فقرے بہت ہیں۔ ”خواب لا“ خاص میر کے طرز کا جرأت مندانہ صرف ہے۔ جناب فرید احمد برکاتی کو ”خواب لا“ بمعنی ”خواب آور“ سے اتفاق نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یہ دراصل ”خواب لائے“ ہے اور میر نے ”جائے“ بمعنی ”جائے ہے“ کے طرز پر اسے بنالیا ہے۔ انھوں نے ”جائے“ کی سند میں میر کے کئی شعر دیئے ہیں جن میں یہ مشہور زمانہ مطلع بھی ہے ۔

جب نسیم سحر ادھر جا ہے

ایک شاہنا گنذر جا ہے

برکاتی صاحب کا مزید یہ خیال ہے کہ ”خواب لا“ قسم کی ترکیب میر کے یہاں نہیں ملتی، ورنہ فاروقی

## ردیفان



صاحب مثال ضرور دیتے۔ ثار احمد فاروقی نے "خوابِ زنا" پڑھا ہے، لیکن اس کا کوئی جواز نہیں۔

برکاتی صاحب کا یہ خیال تو بالکل درست ہے کہ "خوابِ زنا" پڑھنے کا کوئی جواز نہیں۔ لیکن ان کے بقید ارشادات محل نظر ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اگر میر کو "خوابِ لائے" ہے "کہنا تھا تو وہ ہا آسانی" "خوابِ لائے" کی جگہ خوابِ لائے "کہہ سکتے تھے۔ معنی کے اعتبار سے یہاں "خوابِ لائے" ہے اور "خوابِ لائے" بالکل ایک ہیں۔ لہذا میر کو کوئی ضرورت نہ تھی کہ فعل کو اس طرح مخفف کر کے استعمال کرتے۔ دوسری بات یہ کہ "جائے" بمعنی "جائے" ہے کی مثالیں تو موجود ہیں، لیکن "لائے" ہے "یا آئے" ہے "یا" کھائے ہے وغیرہ کے معنی میں "لا ہے"، "آ ہے"، "کھا ہے" وغیرہ سے میں واقف ہیں۔

یہ بات درست ہے کہ میر کے یہاں "خوابِ لا" کی طرح کا ترجمہ اور کہیں نظر نہیں آیا۔ لیکن خود زبان ایسی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔ اردو والوں نے فارسی سے ترجمہ کر کے ایسے بہت فقرے رائج کئے ہیں اور بہت سے فقرے خود بھی بنائے ہیں۔ مثلاً "مرد مار" ("مردم کش" کا ترجمہ) "بال توڑ" (دلی) "آگ کھ پھوڑ" [نڈا] (دلی)، "گرہ کاٹ" ("کیسہ بڑ" کا ترجمہ)، "منہ توڑ" ("دنداں شکن" کی طرز پر)، "دل پھینک" ("دل باز" کا ترجمہ، اگرچہ معنی ذرا مختلف ہیں)، "کٹھ پھوڑ" (دلی)، وغیرہ۔ آج کل اخباروں میں "آگ زنی" بمعنی "آتش زنی" بھی دیکھنے میں آتا ہے۔ لہذا "خوابِ لا" بذات خود کتنا ہی اچھی ہو (اور اس کی اجنبیت ہی اس کا حسن ہے) لیکن اس کی طرز کے بہت سے مانوس اور مردانہ فقرے بھی ہیں۔

اس شعر میں لطف کے مزید پہلو ملاحظہ ہوں "سنا تھا" اور "فسانہ" میں ضلع کا ربط ہے، مصرع اولیٰ میں "خواب" بمعنی "نیند" ہے، لیکن مصرع ثانی میں "خواب" بمعنی dream بھی ہو سکتا ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ میر اس زمانے میں "خواب" بمعنی "نیند" کو مونث استعمال کرتے تھے۔ افسانہ سن کر یاروں کی نیند اڑ جانے کی وجہیں بہت سی ہو سکتی ہیں۔ (۱) سرگزشت اتنی ہوش رہا تھی کہ لوگ سونے سے معذور رہے۔ (۲) سرگزشت اتنی دلچسپ تھی کہ لوگوں کو سنتے ہی نئی۔ (۳) سرگزشت میں مہرت کے اتنے پہلو تھے کہ لوگوں کی نیند حرام ہو گئی، سب لوگ مہرت پذیر ہی میں محو تھے۔ (۴) سب لوگوں کو اپنی اپنی فکر ہو گئی۔ (۵) لوگوں نے خواب دیکھنا چھوڑ دیا۔

۲۳۹

اس کے کوچے سے جو اٹھ اہل وفا جاتے ہیں  
تا نظر کام کرے رو بہ قفا جاتے ہیں

متصل روتے ہی رہنے تو بچے آتش دل متصل = مسلسل، بیش  
ایک دو آنسو تو اور آگ لگا جاتے ہیں

ایک تیار ہدائی ہوں میں آپ ہی قس پر  
پوچھنے والے جدا جان کو کھا جاتے ہیں

۲۳۹/۱ سودا نے بھی رو بہ قفا اور کوئے یار کا مضمون پاندھا ہے۔

ڈرتے ڈرتے جو ترے کوچے میں آ جاتا ہوں  
صید خانف کی طرح رو بہ قفا جاتا ہوں

فرق یہ ہے کہ سودا کے یہاں کوئے یار میں جانے کا ذکر ہے اور میر کے یہاں کوئے محبوب سے نکلنے کا۔ معشوق کے صیاد اور عاشق کے صید یا مقتول ہونے کے اعتبار سے "صید خانف" بہت خوب ہے، لیکن بحیثیت مجموعی سودا کا مضمون ہلکا ہے، اور وہ اس کے پورے امکانات کو بروئے کار بھی نہ لاسکے۔ دوسرے مصرعے میں "صید خانف" کی وجہ سے مصرع اولیٰ میں "ڈرتے ڈرتے" اگر بالکل بے کار نہیں تو بڑی حد تک بے اثر ضرور ہے۔ میر کے مضمون کی روح کو زلالی بدایونی نے اس خوبی سے اپنایا ہے کہ ان کا شعر بجا طور پر امر ہو گیا ہے۔

میں نے جب وادی غربت میں قدم رکھا تھا  
دور تک یاد وطن آئی تھی سمجھانے کو



زلالی بداعی نے تجرید سے کام لیا ہے اور میر نے اپنے طرز کے مطابق مضمون کو روزانہ زندگی کے حوالے سے بانٹا ہے۔ انسان جب کسی محبوب شخص یا جگہ کو چھوڑتا ہے تو دیر تک اسے سڑ سڑ کر دیکھتا رہتا ہے۔ میر نے اس مشاہدے کو بڑی خوبی سے اپنے مضمون کی بنیاد بنالیا ہے۔

اس مطلع کے قافیے "دفا" اور "قفا" ہیں، یعنی دونوں میں "ف" کی قید ہے۔ آج کل کے زمانے کے بعض "استاد" کہیں گے کہ غزل کے تمام شعروں میں قافیہ بقید "ف" ہونا تھا۔ جب کہ میر نے اس کا التزام نہیں کیا ہے اور "اکا"، "کھا"، وغیرہ قافیے رکھ کر غلطی کی ہے۔ اس کا جواب یہی ہے کہ بعد کے لوگوں نے شعر کو غیر ضروری قیود و بند میں جکڑ دیا تو اس میں میر کا کیا قصور؟ قدیم اردو کے زمانے سے لے کر اٹھارویں صدی تک ہمارے شاعر غاصے آزاد تھے۔ انیسویں صدی میں سختیاں شروع ہوئیں اور انیسویں صدی کے رنج آور میں لکھنؤ والوں نے ان سختیوں کو اور سخت کیا اور انھیں سختیوں کی پابندی کو شاعر کا کمال قرار دیا۔ نام تو مانج کا ہوا لیکن کام دراصل اور لوگوں، مثلاً علی اوسط رشک، میر عشق اور دوسرے لوگوں نے کیا۔ وہ لوگ تو بھلی بری کر گئے، لیکن ہمارے زمانے کے بعض "استاد" انھیں پابندیوں کو حرز جان و ایمان بنائے ہوئے ہیں۔

۲۳۹/۲ اس مضمون کو پلٹ کر ہمارے زمانے میں محمد علوی نے خوب کہا ہے۔

روز اچھے نہیں لگتے آنسو

خاص موقعوں پہ مڑا دیتے ہیں

میر کے شعر میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع ثانی میں محاورہ خوب نظم ہوا ہے، خاص کر آنسو کی رعایت سے۔ مشاہدہ بھی عام زندگی کا ہے کہ تیز آگ پر تھوڑا سا پانی پڑتا ہے تو بھاپ اٹھنے اور آواز پیدا ہونے کی باعث گمان گذرتا ہے کہ آگ اور بھڑک اٹھی ہے۔

۲۳۹/۳ اس مضمون کو دیوان بیغم میں بھی خوب کہا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث کی سی جھنجھلاہٹ اور ڈرامائیت نہیں۔

ظلم و ستم سب سہل ہیں اس کے ہم سے اٹھتے ہیں کہ نہیں

لوگ جو پرسش حال کریں ہیں جی تو انھوں نے کھایا ہے  
مصحفی نے اس زمین میں چوغزلہ کہا ہے۔ انھوں نے میر کے مضمون نہیں اٹھائے ہیں، لیکن ایک شعر میں میر کے نزدیک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔

ہاتھوں کی میں فصاحت سے پہ جاں آیا ہوں  
سے کا مضمون اور ان کا انداز بیان دونوں مصحفی سے بہت بہتر ہیں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ میر کو یہ مضمون صاحب نے بھجایا ہوگا ج

ی کھد مجنون من زآہ شد مردم مال

پاساں ہا از چنگ و شیریں باید سرا

(میرادل مجنوں لوگوں کے آنے جانے سے

آزردہ ہوتا ہے۔ مجھے پاساں کے لئے

قیمتوں اور شیریں کی ضرورت ہے۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ صاحب کی تکمیل نرالی ہے، لیکن اس نرالی پن کے باعث شعر خیال بندی کے نزدیک پہنچ گیا ہے اور روزمرہ کے تجربے سے دور ہو گیا ہے۔ میر کے یہاں روزمرہ زندگی اور عاشق کی جھنجھلاہٹ (جو بالکل بجا ہے) کا براہ راست بیان ہوا ہے۔ مضمون اسی کا متقاضی تھا۔ شعر میں صاحب کا شاہانہ انداز نہیں ہے۔ لیکن گھریلو پن اس قدر پراثر ہے کہ صاحب کی مضمون آفرینی پیچھے رہ گئی ہے۔



۲۵۰

کہیہ قاصد جو وہ پوچھے ہمیں کیا کرتے ہیں  
جان و ایمان و محبت کو دعا کرتے ہیں

رخصت جنبش لب عشق کی حیرت سے نہیں  
مدتیں گزریں کہ ہم چپ ہی رہا کرتے ہیں  
رخصت = اجازت،  
مہلت

تو پری شمشے سے نازک ہے نہ کر دعویٰ مہر  
دل ہیں پتھر کے انھوں کے جو وفا کرتے ہیں

فرصت خواب نہیں ذکر بتاں میں ہم کو  
رات دن دام کہانی سی کہا کرتے ہیں

یہ زمانہ نہیں ایسا کہ کوئی زیت کرے  
چاہتے ہیں جو برا اپنا بھلا کرتے ہیں

آگ کا لائحہ ظاہر نہیں کچھ لیکن ہم  
شع تصویر سے دن رات جلا کرتے ہیں  
لائحہ = روشنی، ثبوت

بند بند ان کے جدا دیکھوں الٹی میں بھی  
میرے صاحب کو جو بندے سے جدا کرتے ہیں

۲۵۰/۱ اس زمین و بحر میں ایک غزل دیوان ششم میں بھی ہے۔ میں نے آخری دو شعر وہیں سے لئے

ہیں۔ شعر زیر بحث بظاہر سادہ ہے لیکن غور کیجئے تو بڑی صنائی نظر آتی ہے۔ مصرع ثانی پورا خبر یہ ہے، اور اس کا مبتدا مصرع اولیٰ کے اولین دو لفظ ہیں، ”کہیہ قاصد“ اس طرح کا صرف و نحو بھانا آسان نہیں۔ پھر مصرع اولیٰ میں تین جملے ہیں (۱) کہیہ قاصد (۲) جو وہ پوچھے ہمیں (۳) کیا کرتے ہیں۔ اسی اعتبار سے مصرع ثانی میں تین چیزوں کو دعا کی جا رہی ہے اور ان کا تعلق تین الگ الگ چیزوں سے ہے۔ جان تو معشوق کی، ایمان اپنا یعنی عاشق کا، اور محبت جذبہ عام۔ محبت نے معشوق کی گرفتاری میں دیا اس لئے اس کو دعا دی ہے۔ معشوق کی جان کی سلامتی اور اپنے ایمان کی سلامتی کی دعا پر لطف ہے، کیوں کہ اگر معشوق رہے گا تو ایمان سلامت نہ رہے گا۔

۲۵۰/۲ یہ شعر اچھا ہے، غیر معمولی نہیں۔ لیکن اسے اس بات کی مثال میں پیش کیا جاسکتا ہے کہ اگر ایک مصرع بالکل مکمل ہو تو بھی باکمال شاعر اس پر ایسا مصرع رکھ دیتا ہے کہ بھرتی کا عیب نہیں آنے پاتا۔ شعر زیر بحث میں مصرع ثانی میں پوری بات کہہ دی گئی ہے، مضمون ادا ہو گیا ہے۔ اب کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے ع

مدتیں گزریں کہ ہم چپ ہی رہا کرتے ہیں

اس پر پیش مصرع لگانا کتنا مشکل تھا، اس کا اندازہ کرنے کے لئے فراق صاحب کا شعر سامنے رکھئے۔ ان کا مصرع جانی ہے ع

پہلے فراق کو دیکھا ہوتا اب تو بہت کم بولیں ہیں

حق یہ ہے کہ ایسا مصرع اچھے اچھوں کو بھی آسانی سے نصیب نہیں ہوتا۔ فراق صاحب کا وہی مسئلہ تھا جو میر کا تھا۔ لیکن میر نے اپنی خاموشی کی توجیہ حیرت عشق سے کر کے مصرع ثانی کے اوپر رکھنے کے قابل ایک بات کہہ ہی دی ع

رخصت جنبش لب عشق کی حیرت سے نہیں

اگر یہ مصرع بھی مصرع ثانی کی طرح پر زور ہوتا تو شعر شاہکار بن جاتا۔ اس وقت شاہکار تو نہیں لیکن کامیاب پھر بھی ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں مضمون کی توسیع ہے، اور پہلی نظر میں محسوس نہیں ہوتا کہ مصرع ثانی میں بات پوری ہو گئی۔ اب فراق صاحب کو دیکھئے۔ ان کا خوش مصرع پورا کا پورا



شعور ہے

اب اکثر چپ چپ سے رہیں ہیں یوں ہی کھولب کھولیں ہیں  
فراق صاحب نے میر کا شعر سامنے رکھ کر شعر بنایا، لیکن میر کا سلیقہ کہاں سے لاتے؟ یہ بھی غور کیجئے کہ  
خاموش ہو جانے کے مضمون پر طالب آلی کا ٹھہرہ پہلے سے موجود نہ ہوتا تو میر کا شعر اور زیادہ قدر و قیمت کا  
حامل ٹھہرتا۔

لب از گفتن چنان بستم کہ کوئی  
دین بر چہرہ زخے بود بہ شد  
(میں نے لبوں کو یوں بند کر لیا کہ گویا منہ  
نہ تھا، چہرے پر ایک زخم تھا اور اب وہ اچھا  
ہو گیا ہے۔)

۳۵۰/۳ اس مضمون کو کئی بار بیان کیا ہے، کبھی معشوق کے حوالے سے، کبھی عاشق کے حوالے سے۔

ہے امر سہل چاہت لیکن نیاو مشکل  
بچر کرے بگر کو جب تو کرے وفا نہیں  
(دیوان اول)

نہی بہت ہے پاس و مراعات عشق میں  
بچر کے دل بگر ہوں تو کوئی وفا کرے  
(دیوان دوم)

بچر کی چھاتی چاہئے ہے میر عشق میں  
ہی جانتا ہے اس کا جو کوئی وفا کرے  
(دیوان پنجم)

عشق کرنا نہیں آسان بہت مشکل ہے  
چھاتی بچر کی ہے ان کی جو وفا کرتے ہیں  
(دیوان ششم)

شعر زیر بحث کئی وجوہ سے ان سب سے بہتر ہے۔ سب سے پہلے تو ”پری“ اور ”شعشے“ کی

رعایت کو دیکھئے۔ (پری کو شعشے میں اتارتے ہیں) پھر پری کو شعشے سے نازک کہہ کر وفا کرنے والوں کو بچر  
دل کہا۔ (دل کو بھی شعشے سے نازک کہتے ہیں۔) پھر پری کو وفا کرنے کی بات تک آنے ہی نہ دیا اور کہا کہ  
تو محبت کا دعویٰ نہ کر۔ یعنی وہ منزل ہی نہ آنے دی جب وفا اور بے وفائی کا مرحلہ ہوتا۔ اسی کے ساتھ ساتھ  
معشوق کو بے مہری اور بے وفائی کے الزام سے بچالیا، اور دلیل یہ دی کہ تو نازک ہے۔ یعنی اگر وہ مہر و وفا  
نہ کرے تو یہ شان معشوقی بھی ہے اور شان حسن بھی۔ خوب شعر ہے۔ شان الحق حقی کا ایک مطلع اس مضمون  
سے ملتے جلتے مضمون میں بڑے لطف کا حامل ہے۔

تم سے الفت کے قفا سے نہ بنا ہے جاتے  
ورنہ ہم کو بھی تنہا تھی کہ چاہے جاتے

۳۵۰/۳ اس مضمون کو بھی کئی بار کہا، مثلاً۔

اٹھ گئے پر مرے بچے کو کہیں گے یاں میر  
درد دل بیٹھے کہانی ہی کہا کرتے تھے  
(دیوان چہارم)

دل کو جانا تھا گیا رہ گیا افسانہ  
روز و شب ہم بھی کہانی ہی کہا کرتے ہیں  
(دیوان ششم)

شعر زیر بحث والی بات کسی میں نہیں آئی۔ ”رام کہانی“ کا لفظ غضب کا ہے، اور ”بتاں“ کے  
لفظ سے اس کا ضلع بھی خوب ہے۔ ”ذکر“ چونکہ صوفیانہ اور مذہبی اصطلاح میں اللہ کی یاد اور ان مخصوص  
فہموں کو بھی کہتے ہیں جو اللہ کی یاد میں زبان پر جاری کئے جاتے ہیں، اس لئے ”بتاں“ اور ”رام کہانی“  
کے مقابل یہ لفظ عجیب لطف رکھتا ہے۔ ”رام کہانی“ کے دو معنی ہیں (۱) طوفانی داستان اور (۲) مصیبت  
کی داستان۔ یہاں دونوں معنی بر عمل ہیں۔ جرأت نے بھی ”رام کہانی“ کے ساتھ ”بت“ کا ضلع خوب نظم  
کیا ہے۔

اور دل اس بت بے رحم سے کہئے تو کہے  
جا کے یہ رام کہانی تو سنا اور کہیں



لیکن جرأت کے یہاں دوسرے معنی زیادہ مناسب ہیں، جب کہ میر کے یہاں دونوں معنی کپ رہے ہیں۔ عالی کی رہائی میں بھی "رام کہانی" اچھا استعمال ہوا ہے، لیکن صرف پہلے معنی مناسب ہیں۔

جہل کی پہن میں ہم زبانی چھوڑی  
بزم شعرا میں شعر خوانی چھوڑی  
جب سے دل زندہ تو نے ہم کو چھوڑا  
ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی

۲۵۰/۵ اس مضمون کو دیوان ششم والی غزل میں یوں کہا ہے۔

بود و باش ایسے زمانے میں کوئی کیونکے کرے

اپنی بدخواہی جو کرتے ہیں بھلا کرتے ہیں

شعر زیر بحث میں معنی کی ایک تہ زیادہ ہے۔ (۱) جو لوگ اپنا برا چاہتے ہیں وہ ٹھیک کرتے ہیں، اچھا کرتے ہیں۔ (۲) جو لوگ کام کرتے ہیں وہ اپنا برا چاہتے ہیں۔ یعنی وہ بھلا کریں گے تو ان کا برا ہوگا۔

۲۵۰/۶ اس مضمون کو دیوان اولیٰ والی غزل میں اس طرح کہا ہے۔

مشرق آتش بھی جو دیوے تو ندوم ماریں ہم

شیع تصویر ہیں خاموش جلا کرتے ہیں

یہاں مصرع اولیٰ میں لغائی زیادہ ہے، معنی کم۔ مصرع ثانی اتنا مکمل تھا کہ اس پر عمدہ پیش مصرع لگانا مشکل تھا۔ جو کلام جوانی میں نہ ہوا اسے میر نے اسی پچاسی برس کی عمر میں انجام دیا۔ نہ صرف یہ کہ "لائحہ" جیسا نزدیک لفظ ڈھونڈا ہے، جس کے دونوں معنی یہاں مناسب ہیں بلکہ شیع تصویر ہونے کا پورا ثبوت بھی فراہم کر دیا۔ غالب نے اس مضمون پر غیر معمولی شعر کہا، لیکن شیع تصویر کو انھوں نے بھی دور ہی سے سلام کیا۔

باوجودیکہ جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں

ہیں چراغان شہستان دل پروانہ ہم

۲۵۰/۷ بند بند جدا ہونے اور صاحب کو بندے سے جدا کرنے میں ضلع کا لطف ہے۔ بد دعا بھی خوب دی ہے، معلوم ہوا کہ میر کو مجبور توں کی زبان استعمال کرنے کا بھی سلیقہ تھا، اور موقع مل جائے تو وہ ہر طرح کی زبان برت لیتے تھے۔ "صاحب" کا لفظ زمانہ پن کو اور مستحکم کر رہا ہے۔ "بندے" سے مراد مستحکم خود ہو سکتی ہے۔ یا پھر کوئی بھی بندہ، کوئی بھی عاشق، جس سے جدا ہونے پر معشوق کو مجبور کیا جا رہا ہے۔ لفظ "دیکھوں" بھی تو جدا انگیز ہے۔ کیوں کہ جب تک بند بند جدا دیکھے نہ جائیں انتقام نہ پورا ہوگا۔

مزید معنوی پہلو ملاحظہ ہوں۔ ایک سوال یہ ہے کہ وہ کون لوگ ہیں جو صاحب کو بندے سے جدا کر رہے ہیں؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ مستحکم کون ہے؟ اگر مستحکم کو عاشق فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ معشوق بھی ایک حد تک غلام و مجبور ہے کہ اسے عاشق سے جدا کیا جا رہا ہے اور وہ کچھ کر نہیں سکتا۔ اس مفہوم کی رو سے صاحب (معشوق) کو بندے (عاشق) سے جدا کرنے والے لوگ محض دنیاوی، روزمرہ کی سطح کے لوگ نہیں ہیں، بلکہ ایسی قوتیں، یا ایسے حالات، یا ایسے لوگ ہیں جن کا حکم دارادہ معشوق پر بھی چلتا ہے۔

اگر یہ فرض کریں کہ مستحکم خود عاشق نہیں ہے، بلکہ اسے کسی شخص (یا معشوق) سے بندگی اور ملازمت کا تعلق ہے تو اس شعر میں کچھ اور طرح کی داستان سنائی دیتی ہے۔ اب ایسا لگتا ہے کہ (مثلاً) یہ شعر کسی بادشاہ یا سردار کی جلا وطنی پر کہا گیا ہے اور جلا وطن کرنے والے لوگ ملک گیری اور سیاست کے عالم سے ہیں۔

اگر یہ فرض کریں کہ جو لوگ صاحب (معشوق) کو بندے (عاشق) سے جدا کر رہے ہیں وہ خود معشوق صفت ہیں (یعنی معشوق ان پر یا اس شخص پر عاشق ہے) تو یہ شعر عشق کے سامنے معشوق کی مجبوری کا مضمون پیش کرتا ہے۔

یہ لطف بہر حال موجود ہے کہ بندہ اپنے صاحب کے بند (غلامی، عاشقی) میں گرفتار ہے۔ اس بند کا ٹونا (یعنی بندگی کرنا یا کڑی کا کھلنا) بندے کے لئے ہر مضبوطی کا ہر جواز جدا ہونے کا حکم رکھتا ہے۔ صاحب (معشوق) جدا ہو رہا ہے اور بندے (عاشق) کا بند بند الگ ہو رہا ہے۔ وہ دعا کرتا ہے کہ جس طرح میرا بند بند الگ ہو رہا ہے اسی طرح میرے اوپر جبر کی قیامت توڑنے والوں کا بھی بند بند الگ ہو۔ یہاں مجبور و معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان کا بند بند واقعی الگ ہو۔ دوسرے یہ کہ ان کا بھی صاحب ان



سے جدا ہو۔

یہاں ”صاحب“ اور ”بندے“ کے استعمال میں جو جو مانوسیت اور اپنائیت ہے وہ مومن کے شعر میں نہ آسکی۔

صاحب نے اس غلام کو آزاد کر دیا

نو بندگی کہ چھوٹ گئے بندگی سے ہم

ہاں مومن کے شعر میں یہ لطف اپنی جگہ ہے کہ ان کی معشوقہ کا تخلص ”صاحب“ تھا۔ شاہ نصیر نے البتہ ”بند“ اور ”بندے“ (بند قبا) کو اچھا باندھا ہے، لیکن میری معنی آفرینی ان کے یہاں نہیں۔

بند بند اس کے جدا کئے یہی ہے دل میں

جان من بند قبا جس نے تمہارا کھولا

۲۵۱

مستوجبِ ظلم و ستم و جور و جفا ہوں

ہر چند کہ جفا ہوں پہ سرگرم وفا ہوں

دل خواہ جلا اب تو مجھے اے شب بھراں

دل خواہ = جی بھر کے

میں سوختہ بھی منتظر روز جزا ہوں

گو طاقت و آرام و خور و خواب گئے سب

بارے یہ غنیمت ہے کہ جیتا تو رہا ہوں

سینہ تو کیا فضل الہی سے سبھی چاک

۷۰۵

ہے وقت دعا میر کہ اب دل کو لگا ہوں

۲۵۱/۱ مطلع بظاہر معمولی اور سادہ ہے، لیکن درحقیقت اس میں کئی پہلو ہیں۔ سامنے کے معنی تو یہ ہیں

کہ میں ظلم و ستم وغیرہ سب اٹھا رہا ہوں۔ اور ان سب باتوں کے باعث میں جل رہا ہوں (یعنی شدید

زحمت اور مصعب میں ہوں) لیکن پھر بھی وفا میں سرگرم ہوں۔ یعنی اپنی وفاداری میں مستحکم ہوں۔ دوسرے

معنی یہ ہیں کہ میں اگرچہ تکلیف اور مصیبت میں ہوں، اس کے باوجود وفا میں سرگرم ہوں، اس لئے میں

ظلم و ستم کا مستوجب ہوں۔ یعنی یہ مناسب ہے کہ مجھ پر ظلم و ستم ہو۔ ایسا شخص جو شدتِ قہر کے باوجود وفا

سے باز نہ آئے وہ ظلم و ستم کا مستحق تو ہو گا ہی۔ اس کی سزا یہی ہے کہ اس پر خوب ظلم کیا جائے۔ ان معنی کی

روشنی میں مصرع اولیٰ کا فقرہ ”ظلم و ستم و جور و جفا“ محض زور بیان اور اشتہار کے لئے نہیں، بلکہ معنی خیز

ہو جاتا ہے، کہ مجھ پر ہر طرح کی سختی مناسب اور روا ہے۔ واضح رہے کہ ظلم، ستم، جور، جفا اگرچہ کم و بیش ہم

معنی سمجھے جاتے ہیں، لیکن ان کے معنی میں باریک فرق ہے۔ مثلاً حاکم یا بادشاہ کے لئے ”جفا“ کا لفظ اتنا



مناسب نہیں بنتا "ظلم" کا لفظ مناسب ہے۔ بعض استعمالات میں "ظلم" کی جگہ "جور" یا "جفا" نہیں استعمال کر سکتے کہ "میں تم کا ہوا تو تھا ہی، اس پر جو یہ ہوا کہ راستے ہی میں شام ہو گئی۔" یہاں "ظلم یہ ہوا" کا کل ہے۔ اس طرح تقریباً ہم معنی ہونے کے باوجود ان چاروں الفاظ کا دائرہ معنی بالکل ہی ایک جیسا نہیں ہے۔

مزید پہلو یہ ہے کہ "وفا" کے اصل معنی ہیں "وعدہ پورا کرنا"۔ لہذا ایک مفہوم یہ ہوا کہ معشوق سے کوئی وعدہ کیا تھا۔ اب ہر طرح کے ظلم و جور کے باوجود ہم اس وعدے کو پورا کرنے میں سرگرم ہیں۔ "جنت" اور "سرگرم" میں رعایت بھی خوب ہے۔

بعض لوگوں کے نقطہ نگاہ سے اس غزل کے بھی قافیوں میں وہی میب ہے جو ۲۴۹ کے قافیوں میں تھا، کہ مطلع میں ف کی قید لگائی، لیکن بقیہ اشعار کے قافیوں میں ف کا التزام نہ رکھا۔ میں جواب میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ بعض لوگوں کی رائے جو بھی ہو، لیکن میرا عدم التزام کو غلط نہ سمجھتے ہوں گے، یا اس میب کی پروا نہ کرتے ہوں گے، ورنہ اس کی تکرار نہ کرتے۔ ملاحظہ ہو ۲۵۵۔

۲۵۱/۲ اس شعر میں جب طرح کا قلندرانہ طغیانی ہے۔ اور معنی کے بھی پہلو ہیں۔ سب سے پہلے تو شب بھراں سے تقابل پر غور کیجئے۔ بات اس طرح کہی ہے گویا شب بھراں کوئی ذی ہوش و عقل ہستی ہے، اور وہ جان بوجھ کر مظلم کو جلا رہی ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں "سوخت" مناسبت لفظی اور معنوی دونوں کر شے رکھتا ہے۔ پہلے مصرعے میں جلانے کے اعتبار سے "سوخت" میں مناسبت لفظی ہے۔ لیکن "سوخت" کے معنی "افسردہ"، "بجھا ہوا"، "خمرہ" بھی ہوتے ہیں، جیسا کہ درد کے لا جواب شعر میں ہے۔

جلد مجھ سوخت کے پاس سے جانا کیا تھا

آگ لینے مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا

پھر "سوخت" کے معنی "جانے کی لکڑی" بھی ہوتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو "ظلم ہوشربا" جلد ششم صفحہ ۸۷ اور "بقیہ ظلم ہوشربا" جلد اول صفحہ ۱۹۰) دونوں مصنف احمد حسین قمری ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں کہ مظلم یوں جل رہا ہے یا جلایا جا رہا ہے گویا وہ اندھن کی لکڑی ہو، یا پھر مظلم وہ اندھن ہے جسے آتش بھر

بھونک دے گی۔ (ایندھن کے لئے ملاحظہ ہو۔ ۸/۵) "سوخت" کے ایک معنی ہیں وہ کوئلہ یا ایسی کوئی چیز جو آگ جلد پکڑتی ہے، اور جسے چولہا روشن کرنے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ اب دوسرے مصرعے "روز جزا" کے پہلو سے غور کیجئے۔ یہاں بھی دو معنی ہیں۔ مظلم کو روز جزا کا اس لئے انتظار ہے کہ یہاں شب بھر کے ہاتھوں جو ظلم اس نے سہے ہیں اس کی مکافات اس دن ہوگی۔ لیکن روز جزا کا انتظار اس لئے بھی ہو سکتا ہے کہ شب بھر کو اس کے کئے کی سزا ملے۔ آج تو وہ جی بھر کے مجھے جلا لے، لیکن کل اسے اس کا بدلہ ملے گا۔ "شب" کی مناسبت سے "روز" خوب ہے۔ "دل" اور "سوخت" میں شائع کا لطف ہے، (دل سوخت، سوخت دل، وغیرہ) لفظ "بھی" کا زور دیدنی ہے۔

۲۵۱/۳ بعض لوگ فراق صاحب کے بارے میں کہتے ہیں کہ انھوں نے غزل میں بعض ایسے عشقیہ مضامین اور تجربات نظم کئے جو کلاسیکی شاعری میں نہیں ملتے۔ اس ضمن میں ان کے جو شعر مثال میں پیش کئے جاتے ہیں، ان میں ایک حسب ذیل ہے۔

کچھ آدمی کو ہیں مجبوریاں بھی دنیا میں

ارے وہ درد محبت کیا تو کیا مر جائیں

اس بات سے قطع نظر کہ "درد محبت" کا فقرہ یہاں بھونٹا اور نا مناسب ہے، اور مصرع ثانی کا بے تکلفانہ انداز سو قیامت پان تک پہنچ گیا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ پوری کلاسیکی شاعری تو الگ رہی، صرف میر کا مطالعہ بغور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ فراق صاحب کے مضامین اتنے تازہ نہیں ہیں جتنے معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں میر نے جو مضمون باندھا ہے اس کی چھوٹ فراق صاحب کے شعر پر صاف معلوم ہوتی ہے۔ فراق صاحب کے یہاں اپنے دفاع (self defence) سا انداز ہے، گویا وہ اس بات پر تھوڑے بہت شرمندہ ہیں کہ انھوں نے محبت میں جان نہ دی۔ لہذا وہ اپنا دفاع پیش کر رہے ہیں کہ دنیا بھی تو ساتھ لگی ہوئی ہے۔ میر کے یہاں پہلے مصرعے میں روزمرہ زندگی کا نقشہ ہے، کہ سو کھانا پینا سب حرام ہو گیا۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ پھر بھی قیمت ہے کسی طرح میں زندہ تو رہا۔ اس میں کئی پہلو ہیں۔ ایک تو یہی کہ چلو کسی نہ کسی طرح عشق میں جان بچا کر لے آئے۔ دوسرا یہ کہ کمال سختی و قہر کے باوجود زندگی سے اتنی محبت تھی کہ دم نہ توڑا۔ تیسرا یہ کہ قیمت ہے میں مر نہیں گیا، زندہ رہوں گا تو امید بھی



باقی رہے گی کہ کبھی تو معشوق مہربان ہوگا۔ چوتھا یہ کہ شاید اور بہت سے لوگ مر گئے (یا مر جاتے) لیکن منتظم میں اتنی پامردی ہے کہ وہ جان بچا کر لے آیا۔ یا پانچواں یہ کہ اور سب لوگ تو چلے گئے (حالات، آرام، غوراک، نیند) لیکن جان نہ گئی۔ غرض کہ خوب سے دار شعر ہے۔

یہ مضمون کہ دنیا زندگی کے ساتھ لگی ہوئی ہے، میر نے کہاوت کے ساتھ خوب نظم کیا ہے۔

میر عدا بھی کوئی مرتا ہے

جان ہے تو جہان ہے پیارے (دیوان اول)

فراق صاحب کے بے تکلفانہ لہجے کی اولین اصل (prototype) بھی میر کے یہاں دیکھئے۔

جائے ہے جی نجات کے فم میں

ایسی جنت گئی جہنم میں (دیوان دوم)

ان دونوں شعروں پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال صرف یہ کہتا تھا کہ فراق صاحب کے یہاں شاید ہی کوئی چیز ایسی ہو جس سے بہتر چیز (ای نوع کی) میر کے یہاں نہ ہو۔

۳۵۱/۳ اس شعر میں "فضل الہی" کا فقرہ پارے پارے شعروں پر بھاری ہے۔ اس کا جواب اگر ممکن ہے تو صرف مصرع ثانی کے "دل کو لگا ہوں" میں ممکن ہے۔ "فضل الہی" میں کارکنان قضا و قدر کے انتظام پر نظر بھی ہے اور دور سے کہیں تفکر کی بھی جھلک ہے کہ خدا کے فضل کے بغیر ایسا کارنامہ ممکن نہ تھا۔ اس شخص کی بد نصیبی بھی کس غضب کی ہوگی جس کے لیے فضل الہی چاک سینہ کی شکل میں نمودار ہو اور اضطراب و مجبوری کس غضب کی ہے، کہ اس بات کا احساس ہے کہ جان کا زیاں کر رہے ہیں لیکن اس زیاں کو روک نہیں سکتے۔ دوسرے مصرعے میں "وقت دعا" بھی بہت خوب ہے۔ یہ بات واضح نہیں کی کہ دعا کس بات کے لئے ہے؟ کیا اس بات کی دعا درکار ہے کہ منتظم اب بھی سنبھل جائے اور جان کا زیاں کرنے سے باز رہے؟ یا اس بات کی دعا درکار ہے کہ جس طرح فضل الہی کے ذریعہ سینہ چاک چاک کیا، اسی طرح فضل باری شامل حال ہوتا کہ دل بھی پارہ پارہ کر سکیں؟ یا اس بات کی دعا کرنا مقصود ہے کہ جب منتظم کا کام تمام ہونے ہی والا ہے، اب اس کے حق میں مغفرت چاہی جائے؟ ایسا م نے عجب تناؤ پیدا کر دیا ہے۔

"دل کو لگا ہوں" میں جنون کی شدت، ذہن کا ارتکاز، ایک طرح کی بے دماغ (mindless) قوت اور خود کو تباہ کرنے کی دھن کا ایسا زبردست اظہار ہے کہ رو ٹکٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ایسا شعر اچھے اچھوں سے بھی برسوں میں ہوتا ہے۔ قائم نے اس سے ملتا جلتا مضمون ہاندھ لیا ہے، لیکن ان کے یہاں وہ وحشیانہ تجوید اور طعنے نہیں ہے۔ اپنی حد تک قائم کا شعر خاص کر مصرع ثانی بہت ہی خوب ہے۔

گر یہاں کی تو قائم مدتوں دھنیں اڑائی ہیں

یہ خاطر جمع اس دن ہوئے جب سینے کو ہم چیریں

اس مضمون کو قائم نے ایک بار اور کہا۔ لیکن یہاں وہ بات بھی نہ آئی جو گزشتہ شعر میں ہے۔

نک گر یہاں آج پھٹ کر دھنیں ہوئے تو پھیر

چاک پر سینے کے قائم بخش دتی کیجئے



۲۵۲

راضی ہوں گو کہ بعد از صد سال و ماہ و دیکھوں  
اکثر نہیں تو تجھ کو میں گاہ گاہ دیکھوں

دیکھوں تو چاند اب کا گزرے ہے مجھ پہ کیسا  
دل ہے کہ تیرے منہ پر بے مہر ماہ دیکھوں

ہوں میں نگاہ بھل گواک مڑھ تھی فرصت  
تا میرے قافل تا قفل گاہ دیکھوں

۲۵۲/۱ کیفیت کا عمدہ شعر ہے، لیکن اس میں بھی میر نے معنوی نکتہ رکھ دیا ہے۔ سیکڑوں ماہ و سال کے بعد یا سیکڑوں ماہ و سال کے وقفے سے معشوق کو دیکھنے کا مطلب یہ ہوا کہ شکلم اور معشوق دونوں کی عمریں نہایت دراز ہوں گی۔ اور اس طویل مدت کے گزرنے کے باوجود نہ شکلم کا شوق کم ہوگا اور نہ معشوق کا حسن کم ہوگا۔ مومن نے گاہ گاہ دیکھنے کا مضمون اپنے رنگ میں خوب باندھا ہے۔

تھا مقدر میں ان سے کم ملنا

کیوں ملاقات گاہ گاہ نہ کی

مومن کا نکتہ پرانے لوگوں کے اس خیال پر مبنی ہے کہ انسان کی تقدیر میں خوشی یا غم کی ایک مقدار مقرر ہوتی ہے۔ اگر ساری خوشی عمر کے ایک ہی حصے میں میسر آگئی تو باقی زندگی غم میں گزرے گی۔ اسی طرح مومن کے شکلم کی تقدیر میں معشوق سے ملاقات کی کل مدت بہت ذرا سی تھی۔ شکلم نے یہ تھوڑی سی مدت ایک ہی بار کی ملاقات میں صرف کر لی۔ اگر اس تھوڑی سی مدت کو کئی چھوٹے چھوٹے مواقع میں تقسیم کر لیتے تو بار بار ملاقات کی مسرت حاصل ہوتی۔ بلا سے مجموعی مدت اتنی ہی رہتی جتنی مقدر میں

تھی، لیکن معشوق کا منہ تو بار بار دیکھنے کو ملتا۔

مومن کے یہاں معنی اور مضمون دونوں خوب ہیں۔ لیکن میر نے ”راضی ہوں“ کہہ کر عشق کے معاملے کو مجبوری کا سودا اس خوبصورتی سے بتایا ہے کہ بایہ و شاید۔ پھر دوسرے مصرعے میں زبردست معنی خیز فقرہ ”اکثر نہیں“ رکھ کر بات اور بھی دور پہنچا دی ہے، کہ بہترین حالات میں بھی معشوق سے وصل کی توقع نہیں تھی، بہت سے بہت یہ ممکن تھا کہ اکثر اس کا منہ دیکھ لیتے۔ اب حالات، یا تقدیر، یا خود معشوق، اس پر کبھی راضی نہیں لہذا گاہ گاہی دیکھنے پر اکتفا کرنے کو تیار ہیں، چاہے یہ گاہ گاہ دیکھنا بھی صد ہارس میں ایک بار ہو۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

اس مضمون کا مخالف پہلو غالب نے اپنے رنگ میں خوب لکھا ہے۔

گیرم امروز دہی کام دل آں حسن کہا

اجر ناکامی سی سلسلہ ناگشت تلف

(مانا کہ تم آج کے دن میرے دل کی مراد پوری

کرنے کو تیار ہو، لیکن اب وہ حسن کہاں؟

حسن ہی تو ہمارے مہر اور ناکامی کا اجر تھا تم

نے ملنے میں اتنی دیر کر دی کہ ہماری تمیں برس

مخرونی اور ناکامی کا اجر (یعنی تمہارا حسن) تو

بر باد ہی ہو چکا۔)

غالب کے یہاں کسی کھیلے کھائے ہوئے (hard bitten) مردہوں پیش کی سی کلیت ہے۔

میر کے لہجے میں پردگی ہے اور راضی بہ رضاے محبوب اور راضی بہ رضاے اُمّی ہونے کا انداز۔

۲۵۲/۲ چاند ماہ، مہینہ کی رعایت کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۱۰۳۔ شعر زیر بحث میں کئی طرح کے لطف

ہیں۔ پہلے مصرعے میں اندرونی قافیہ ہے (اب کا، کیسا)۔ دوسرے مصرعے میں ”پر“ اور ”بے مہر“ کا

توازن خوب ہے۔ ”مہر“ اور ”ماہ“ میں شائع کا لطف تو ظاہر ہے۔ ”چاند“ اور ”ماہ“ میں ایہام ہے۔ مزید

لطف یہ ہے کہ ”چاند“ بمعنی ”مہینہ“ ہے جس کے لئے عام طور پر ”ماہ“ کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ اور



"ماہ" بمعنی "چاند" ہے جو "ماہ" سے زیادہ مانوس اور رائج لفظ ہے۔ "دیکھوں" اور "چاند" میں ضلع کا لطف ہے "دل" اور "منہ" میں معنوی رعایت ہے۔ "دل" اور "منہ" (بمعنی محبت) میں بھی معنوی رعایت ہے۔ "منہ" (بمعنی سورج) اور "ماہ" اور "منہ" میں ضلع کا لطف ہے، کیوں کہ معشوق کے منہ کو منہ اور ماہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ فرض کہ شعر کیا ہے، رعایتوں کا گنجینہ ہے۔

اب اس بات پر غور کیجئے کہ معشوق کے منہ پر چاند دیکھنے سے کیا مراد ہے؟ ایک معنی تو یہی ہیں کہ معشوق کی موجودگی میں اس کے سامنے، نیا چاند دیکھنے کا موقع آئے۔ یعنی ہمارا اور معشوق کا ساتھ ہو۔ اس میں تہذیبی نکتہ یہ ہے کہ لوگ اپنے خاص عریضوں کے ساتھ مل کر چاند دیکھتے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ میں تیرے منہ پر چاند چمکتا ہوا دیکھوں۔ ماتھے کے جمور کو بھی چاند کہتے ہیں، جیسا کہ ذوق کے شعر میں ہے۔

جمور کا نظر سر پہ ترے اب تو پڑا چاند

ابو۔ چڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند

لہذا معشوق کے منہ پر چاند چمکتا ہوا دیکھنے کے معنی یہ ہوئے کہ معشوق کے ماتھے پر جمور دیکھیں، یا اسے مسکراتا ہوا دیکھیں، جس سے اس کا چہرہ چاند کی طرح روشن نظر آئے۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ بعض مہینوں (مثلاً صفر) کا چاند دیکھ کر آئینہ دیکھنا مبارک سمجھا جاتا ہے۔ لہذا چاند دیکھ کر معشوق کا چہرہ (جو آئینے کی طرح ہے) دیکھا جائے۔ چوتھے معنی یہ ہیں کہ نیا چاند دیکھ کر کسی محبوب کی صورت دیکھتے ہیں۔ لہذا اس بار جب میں چاند دیکھوں تو اس کے بعد تجھ تک رسائی ہو اور میں تیرا منہ دیکھوں۔ معنی کی یہ کثرت اس لئے پیدا ہوئی ہے کہ "منہ پر" کو محاوراتی معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ ("سامنے") اور لغوی معنی میں بھی (چہرے کے اوپر)۔

۲۵۲/۳ بعض لوگوں نے "نگاہ بگل" پڑھا ہے، یعنی "نگاہ" اور "بگل" کے درمیان کسرۃ ظاہر سمجھا ہے۔ لیکن اس طرح معنی کچھ نہیں نکلتے۔ اسے "نگاہ بگل" بے اضافت پڑھنا چاہئے، یعنی یہ اضافت مطلوبی ہے، بمعنی "نگاہ کا بگل"۔

اب معنی پر غور کیجئے۔ بالکل نیا مضمون ہے۔ یہاں تک تو عام بات ہے کہ میں ایک نگاہ میں

مستول ہوا۔ اب اس مضمون کو بڑھا کر کہتے ہیں کہ بس ایک پلک جھپکنے بھر کی فرصت ملی تھی۔ اتنا ہی ممکن ہو سکا کہ یا میں قاتل کا چہرہ دیکھ لیتا، یا پھر قتل گاہ کے منظر سے لطف اندوز ہو سکتا۔ دونوں باتیں نہ ہو سکیں۔ مضمون آفرینی اور کیفیت کا غیر معمولی استخراج ہے۔ اس سے ملتا جلتا، لیکن کمزور شعر دیوان چہارم میں کہا ہے۔

قربانی اس کی ٹھہری پر یہ طرح نہ چھوڑی

تکنتے ہو میرا و دھر لکوار کے تلے تم

شعر زیر بحث کے مقابلے میں غالب کا شعر لفظی معلوم ہوتا ہے۔

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی

واسے ناکامی کہ اس کا فر کا خنجر تیز ہے



۲۵۳

مشہور ہیں دنوں کی مرے بے قراریاں  
جاتی ہیں لامکاں کو دل شب کی زاریاں  
دل شب = آدمی رات

چہرے پہ جیسے زخم ہے ناخن کا ہر خراش  
اب دیدنی ہوئی ہیں مری دستکاریاں

کھستے کے اس کے خاک بھرے جسم دار پر  
خالی نہیں ہیں لطف سے لوہو کی دھاریاں

پڑتے پھریں گے کھیلوں میں ان رشتوں کو لوگ  
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں تھارماں

۲۵۳/۱ "دل شب" بمعنی "آدمی رات" اس قدر بدلے ہے کہ "آصفیہ" پبلش اور "نور اللغات" تینوں اس سے خالی ہیں۔ جعفر علی خاں اثر بھی "فرہنگ اثر" میں اس کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں البتہ اسے درج کیا ہے، اور معنی بھی درست لکھے ہیں۔ میر نے اس محاورے کو کم سے کم چار جگہ استعمال کیا ہے۔ ایک تو خود شعر زیر بحث میں، اور بڑھتی مثالیں حسب ذیل ہیں۔

کریں ہیں حادثے ہر روز وار آخر تو  
سنان آہ دل شب کے ہم بھی پار کریں

(دیوان اول)

رونے سے دل شب کے تر میر کے کپڑے ہیں

پر قدر نہیں اس کو اس جلدِ آبی کی

(دیوان سوم)

فریاد سے کیا لوگ ہیں دن کو ہی مجھ میں  
رہتی ہے ظلمت ہالوں سے میرے دل شب میں

(دیوان پنجم)

غالب نے بھی ایک جگہ "دل شب" استعمال کیا ہے۔

یاں فلاخن باز کس کا ٹالے بے باک ہے  
تادل شب آنہوی شانہ آسا چاک ہے

غالب کے شعر میں بہت سی خوبیاں ہیں، لیکن "دل شب" کے محاوراتی معنی کا لطف نہیں ہے۔ حق یہ ہے کہ اس محاورے کو لغوی معنی میں بھی جس طرح میر نے اپنے بعض اشعار میں استعمال کیا ہے اس کی مثال فارسی میں بھی نہیں ملتی۔ "بہارِ نجم" میں "دل شب" کی سند میں صاحب کے دو شعر درج ہیں، لیکن کسی میں وہ بات نہیں جو میر کے شعروں میں ہے۔ چنانچہ صاحب کا شعر ہے۔

گر بہ بیداری غرور حسن مانع می شود  
می توان دل ہائے شب آمد پہ خواب عاشقاں  
(اگر غرور حسن اس بات میں مانع ہے کہ  
بیداری کی حالت میں تم ملنے آؤ تو عاشقوں کی  
نیند (خواب) میں تو آدمی رات کو آنا ممکن  
ہے۔)

شعر زیر بحث میں میر نے "دل شب" کے محاوراتی معنی آگے رکھے ہیں اور محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارۂ معکوس کی شکل نہیں پیدا کی ہے۔ لیکن یہ مضمون خوب ہے کہ آدمی رات کو میر سے رونے کی آواز لامکاں تک جاتی ہے۔ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اگرچہ دن کی بے قراریاں مشہور ہیں اور آدمی رات کے گریہ کی آواز لامکاں تک جاتی ہے، لیکن معشوق متوجہ نہیں ہوتا۔ ممکن ہے رونے کی آواز اگر لامکاں میں جا کر گم نہ ہو جاتی اور مکاں (دنیا) میں گونجتی، تو معشوق بھی متاثر ہوتا۔



۲۵۳/۲ پیر سے کی فراشوں کو "دستکاری" سے تعبیر کرنا اجاز ہے۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ محاورے میں "دستکاری" کے معنی ہیں "ہاتھ کی کاری گری" یعنی (craft)، یہاں اس کو لغوی معنی (ہاتھ کا کام) میں استعمال کر کے اور محاوراتی معنی کو مطلق نہ کر کے استعارہ منکوس کی کیفیت پیدا کر دی۔ پھر فراشوں سے پیر سے کو اپنی دستکاری کا کمال بتانا انتہائی دلیری کا مضمون ہے۔ خود ترجمی کا شائبہ تک نہیں، اور دردناک منظر پیش کر دیا۔ متکلم کو اپنے جنون پر غرور اور اپنی تباہ کن خصلت پر طمانیت ہے، کہ میں جو کر رہا ہوں، ٹھیک کر رہا ہوں۔

معنی کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ "بہارِ بزم" میں "دستکار" کے ایک معنی "استادِ بزمند" بھی درج ہیں، اور "دستکاری" کے معنی فارسی میں "ترکین، کسی کام کو بغور و فکر انجام دینا" بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی بھی شعر زیر بحث میں مناسب ہیں۔ اب "دیدنی" کا لفظ اور زیادہ معنی خیر ہو گیا، کہ میں نے اپنے پیر سے کی ترکین میں جو بزمندی صرف کی ہے وہ دیکھنے کے لائق ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۵۳/۳۔ "پیر سے" اور "دیدنی" میں ضلع کا لطف ہے۔

۲۵۳/۳ یہ شعر بھی گزشتہ شعر کی طرح کا ہے، اور حق یہ ہے کہ اگرچہ اس میں معنی کی اس قدر کثرت نہیں ہے، لیکن مضمون کی غدرت اور انداز بیان میں کم بیانی (understatement) نے اس کو گزشتہ شعر سے بڑھا دیا ہے۔ یہاں بھی دردناک مضمون ہے، اور "جسم زار" کہہ کر یہ بات واضح بھی کر دی ہے، لیکن پیر سے شعر میں وہی خاص میردانی تمکنت اور اپنے کئے پر طمانیت ہے۔ ایسے جسم زار کو، جو خاک سے بھرا ہوا ہو، اور جس پر خون کی دھاریاں ہوں، اسے صرف یوں بیان کرنا کہ خون کی دھاریاں لطف سے خالی نہیں ہیں، یہ بھی نہ کہنا کہ ان میں بڑا لطف اور پاک پن ہے، پاک پن اور غرور شہادت اور غرور ہے وطنی و خاک بستی کی معراج ہے۔ پھر طرہ یہ کہ مضمون کو واحد متکلم کی زبان سے نہیں بیان کیا ہے بلکہ واحد غائب کا التزام کیا، تاکہ فاصلہ اور بڑھ جائے، اور خود ترجمی کا شائبہ تک نہ رہے۔ پھر معشوق کی تعریف الگ کر دی، کہ جس کے کشتے میں یہ شان ہے وہ خود کس غضب کی بھین اور بائین رکھتا ہوگا۔ لفظ "جسم" سے عربیائی کا بھی اشارہ کر دیا، کہ بدن پر پیرا بہن نہیں ہے، خاک ہی میرا بہن ہے اور خون کی دھاریاں اس پر رنگین دھاریوں کا کام کر رہی ہیں۔ ایسے انداز کو کنایاتی کہتے ہیں۔

یگانہ نے میر کا مضمون براہ راست اٹھایا ہے۔

دیکھو تو اپنے وحشیوں کی جامہ زیبیاں  
اللہ رے حسن بھر بن تار تار کا  
لیکن وہ "خالی نہیں ہیں لطف سے" کا جواب نہ پیدا کر سکے، اور اصل نقل کا فرق صاف نمایاں ہو گیا۔ ممکن ہے خود میر کو یہ مضمون ملا کمال دہلوی کے اس شعر سے ملا ہو۔  
مارا ز خاک کویت بھر اہست برتن  
آں ہم ز اشک حسرت صد چاک تابہ دامن  
(تیری گلی کی خاک کی وجہ سے ہمارے تن پر  
لباس تو ہے، لیکن اشک حسرت کے باعث وہ  
تابہ دامن ہو جگہ چاک ہے)

اس میں شک نہیں کہ ملا کمال نے زبردست شعر کہا ہے، لیکن میر کی سی تقلیل بیان (understatement) اور اپنے جنون اور مقتولیت پر غفلت کہاں؟ میر کے یہاں پاک پن ہے، ملا کمال کے یہاں انفعال اور رجوری۔

۲۵۳/۳ اس شعر کے جواب میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ۔

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا  
کہو پھر ہائے کیا کہا صاحب (دیوان دوم)  
ملاحظہ رہے کہ "باتیں" بمعنی "کلام" بھی ہے اور بمعنی "کام" بھی۔ معنی کا پہلو میر نے یہاں بھی نہ چھوڑا۔

کھیلوں میں اشعار پڑھتے ہوئے لوگوں کا ذکر تہذیبی حقیقت بھی ہے اور تعلی بھی۔ خدا کا شکر ہے کہ ہمارے زمانے تک یہ رسم باقی ہے کہ لوگ گفتگو کے دوران بے تکلف شعر پڑھ دیتے ہیں۔ اگرچہ وہ پہلے والی بات نہیں کہ لوگ گلی کوچوں میں شعر پڑھتے ہوئے گزریں، یا جمع ہو کر شعر سنیں سنا لیں۔ لیکن ابھی شعر کی قدر ہمارے معاشرے میں باقی ہے۔ بے تکلف شعر خوانی دراصل اس تہذیب میں زیادہ بھلتی



پھونکتی ہے جہاں لکھے ہوئے لفظ کے مقابلے میں بولا ہوا لفظ زیادہ مقبول ہو۔ ایسی تہذیبیں اب کم ہوتی جا رہی ہیں کیوں کہ لکھنے، اور چھپنے پھیلانے کا رواج بڑھ رہا ہے۔ میر کا پہلا مصرع ایک پوری تہذیب کا مرقع ہے۔ ملحوظ رہے کہ میر نے جگہ جگہ اس بات کا ذکر کیا ہے کہ لوگ جگہ جگہ میرے شعر پڑھتے پھرتے ہیں۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ ناسخ کی کوئی غزل جب دہلی آتی تھی تو ذوق اس پر فوراً ٹکڑخن کرتے تھے۔ اس میں بھی وہی نکتہ ہے کہ لوگ جب لکھنؤ (الآباد، کانپور، ناسخ اس وقت جہاں بھی ہوتے ہوں) سے آتے تھے تو ناسخ کے شعر سوغات کے طور پر لاتے تھے۔

۲۵۳

درد و اندوہ میں ٹھہرا جو رہا میں ہی ہوں  
رنگ رو جس کے کھو منہ نہ چڑھا میں ہی ہوں

اپنے گوتے میں فغاں جس کی سنو ہو ہر رات  
وہ جگر سوختہ و سینہ جلا میں ہی ہوں

لفظ آنے کا ہے کیا بس نہیں اب تاب جفا  
اتنا عالم ہے بھرا جاؤ نہ کیا میں ہی ہوں

۷۱۵

کاسے سر کو لئے مانگتا دیدار پھرے  
میر وہ جان سے بیزار گدا میں ہی ہوں

۲۵۳/۱ مطلع برائے بیت ہے، اس میں ”رنگ رو اور“ منہ نہ چڑھا“ کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔  
ٹھہرا رہا، بمعنی ثابت قدم رہا، مقابل رہا۔ یہ محاورہ پہلے بھی گزر چکا ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۳/۶۔

۲۵۳/۲ یہ شعر ”جگر سوختہ و سینہ جلا“ کی بے باک تازگی کے باعث اپنی مثال بن گیا ہے۔ معنی کا بھی احترام خوب ہے۔ شعر میں ایک صورت حال بیان ہوئی ہے، لیکن اس میں کئی معنی ممکن ہیں۔ (۱) اب تک تو عاشق صرف آہ و فغاں کرتا تھا، معشوق کے سامنے نہ آیا تھا۔ آج سامنا ہوا ہے، یا سامنا کرنے کی ہمت ہوئی ہے، تو کہتا ہے کہ تم اپنے گوتے میں جس شخص کا نالہ و فریاد سننے ہو وہ میں ہی ہوں۔ (۲) لاعلمی کے



باعث، یا تھائل مارفانہ سے کام لیتے ہوئے معشوق منکلم کا پتہ نشان پوچھتا ہے۔ منکلم اس شعر کے ذریعہ جواب دیتا ہے۔ (۳) جگر سوختہ اور سینہ جلاوہ القاب ہیں جو معشوق نے غالبانہ منکلم کی فغاں سن کر دیئے ہیں۔ اب منکلم معشوق کے سامنے آتا ہے اور کہتا ہے کہ جس کو تم جگر سوختہ، سینہ جلا کہتے ہو اور جس کی ہر شب فغاں سن کر تم نے اسے یہ لقب دیا ہے وہ میں ہی ہوں۔ (۴) ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ معشوق کی گلی میں اور لوگ (رقیب) تو خوش و غرم رہتے ہیں۔ میں ہی ایک محروم کرم اور مشغول فغاں ہوتا ہوں۔

شعر زیر بحث سے ملنے ہوئے مضمون کو قائم چاند پوری جس خوبصورتی سے باندھ گئے ہیں اس کے سامنے میر کا شعر پیکا معلوم ہوتا ہے۔

دم قدم سے قہمی ہمارے ہی جنوں کی رونق

اب بھی کوچوں میں کہیں شور و فغاں سنتے ہو

میر کے یہاں معنی کی کثرت ہے، لیکن قائم کی سی شور انگیزی نہیں۔ قائم کا مضمون میر نے بڑھاپے میں براہ راست اختیار کیا۔

انھہ گئے ہیں جب سے ہم سو نہ پڑا ہے بارغ سب

شور ہنگام سحر کا مہر ہے مدت سے یاں

(دیوان چہارم)

حق یہ ہے کہ ”مہر ہے“ بمعنی ”موقوف ہے“ کی تازگی کے باوجود میر کا شعر قائم سے بہت کم تری رہتا ہے۔

۳/۲۵۳ اس شعر میں عاشق کے ناز کا بیان خوب ہے کہ اتنی دیر میں آؤ گے تو آنے کا لطف کیا ہے گا؟ اور جفا اٹھانے کے لئے سارا عالم ہے، ایک جھجھکی پر یہ توجہ کیوں؟ ”انا عالم ہے بھرا“ میں اس بات کا انکار بھی ہے کہ معشوق کے عاشقوں کی کی نہیں۔ ”آنے“ اور جاؤ“ کا ضلع اور ”جاؤ نہ“ کی بے ساختگی بھی خوب ہیں۔

۳/۲۵۴ کاسرہ گدائی کا مضمون عام ہے۔ غالب نے اپنی مخصوص معنی آفرینی اور استعاراتی پیچیدگی

سے کام لیتے ہوئے خوب شعر کہا ہے۔

زکوۃ حسن دے اسے جلوۂ بینش کہ مہر آسا

چراغِ خانہ درویش ہو کاسرہ گدائی کا

اس مضمون پر اس سے بہتر شعر ملنا مشکل ہے۔ لیکن غالب نے ”کاسرہ سر“ اور ”جان سے بیزار گدا“ کو ہاتھ نہیں لگایا۔ آتش اور ناخن نے اپنی اپنی کوشش ضرور کی ہے، لیکن میر کی سی شدت اور جان سے بیزاری کا مضمون ان کے بھی ہاتھ نہ لگے۔

آنکھیں نہیں ہیں چہرے پہ تیرے فقیر کے

دو خشکیرے ہیں بھیک کے دیدار کے لئے

(آتش)

ہر گلی میں ہیں سائل دیدار

آنکھ یاں کاسرہ گدائی ہے

قل جرم سے کشی پر ہو کے ساقی بہرے

ہم لئے پھرتے ہیں اپنا کاسرہ سر ہاتھ میں

(ناخ)

آنکھوں کو بھیک کا خشکیرا کہنا تشبیہ کا حق ادا نہیں کرتا۔ بھوٹے پن کے علاوہ وجہ شب بھی کمزور ہے، اور دو خشکیروں کا جواز بھی نہیں فراہم کیا۔ ناخ نے مضمون کو بخوبی نبھایا ہے، کیوں کہ کاسرہ گدائی اور آنکھ میں مشابہت اور مناسبت ہے۔ لیکن ان کا پہلا مصرع پوری طرح کارگر نہیں شعر بمشکل ہی بکھرا کے عیب سے بچ سکا ہے۔ ناخ کے دوسرے شعر میں ساقی سے مخاطب غیر ضروری ہے اور قتل ہونے کے بعد کاسرہ سر ہاتھ میں لئے پھرنے کی کوئی دلیل بھی نہیں دی۔

اب میر کو دیکھئے۔ ردیف یہاں بے حد کارگر ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں ایک غیر معمولی

کام کا ذکر ہے۔ ”کاسرہ سر“ سے مراد اگر واقعی کاسرہ سر ہوتی جیسا کہ ناخ کے شعر میں ہے، تو کوئی بات نہ

ہوتی۔ اس لئے اگلے مصرعے میں جان سے بیزار کہا۔ اب مراد یہ ہوتی کہ سر پہیلی پر لئے پھرتے ہیں، لیکن



بر وقت سر کٹانے اور جان ہارنے کو تیار پھرتے ہیں۔ دیدار طلب کریں گے تو سر کٹے گا ہی۔ اس لئے سر  
تھیلی پر ہے کہ جب پاؤں کاٹ لو، لیکن جلوہ دکھا دو۔

نارنگ کے پہلے شعر کے سامنے میر کا حسب ذیل شعر رکھئے تو بات مکمل جاتی ہے کہ نارنگ کا پہلا  
مصرع تقریباً بے کار کیوں ہے۔

کاسے چشم لے کے جوں زمر  
ہم نے دیدار کی گدائی کی

(دیوان اول)

میر کے مصرع اولیٰ میں "جوں زمر" کی تشبیہ معنی سے بھرپور ہے، اور مصرعے میں مزید  
مضمون بھی آ گیا ہے۔ نارنگ کے مصرعے میں کوئی مزید مضمون نہیں۔ حق ہے جاے استاد خالیست۔

شاہ نصیر الہیہ مضمون بدل کر بات بھالے گئے ہیں۔

بے تصور یار کے یوں چشم گلتی ہے نصیر  
کاسے خالی ہو جیسے مردم سائل کے ہات

۲۵۵

جن کے لئے اپنے تو یوں جان نکلتے ہیں  
اس راہ میں دے جیسے انجان نکلتے ہیں

کیا حیرت اس کے سینے میں بھی ٹوٹے تھے  
جس زخم کو چیروں ہوں پیکان نکلتے ہیں

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں  
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

۲۵۵/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، "جان" اور "انجان" کی طرح کے قافیے کے لئے دیکھئے  
۲۵۱ اور ۲۴۹ لیکن یہاں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مصرع اول میں "جان" کے معنی ہیں "روح" اور مصرع  
دوم میں "جان" "معنی" "جاننے والا" ہے، لہذا دونوں لفظوں کی صورت ایک ہوتے ہوئے بھی قافیہ درست  
ہے کیوں کہ معنی ایک نہیں ہیں۔ ایلا کی تعریف یہ ہے کہ جہاں قافیہ لفظ "اور معنا" "مکر، ہو۔ یہاں وہ  
صورت حال نہیں لہذا ایلا کا میب بھی نہیں۔ ایک خفیف ساطعت "جان نکلتا" (جان جاتا) اور مصرع ثانی  
کے "نکلتا" (= باہر آتا) کے ضلع میں ہے۔ "جان" میر کے زمانے میں مذکر بھی تھا۔

۲۵۵/۲ اس مضمون کو غالب نے زمانہ نوجوانی کے ایک شعر میں خوب باندھا ہے۔

کچھ نکلتا تھا مرے سینے میں لیکن آخر

جس کو دل کہتے تھے سو تیر کا پیکان نکلا

غالب کا شعر نازک خیالی کی عمدہ مثال ہے، لیکن میر کے یہاں بھی مصرع اولیٰ میں انسانی انداز بیان کے



باعث کثرت معنی پیدا ہو گئی۔ (۱) حسین کے لہجے میں کہتا ہے کہ اس کے تیر ستم سینے میں کس گہرائی سے دوست تھے! (۲) استعجاب کے لہجے میں کہا ہے کہ کیا میرے سینے میں بھی اس کے تیر نوٹے تھے؟ (۳) اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ جب زخم کھائے تھے اس وقت اتنی خوبیت تھی کہ معلوم بھی نہ ہوا کہ سینے پر زخم لگ رہے ہیں اور تیر نوٹے نوٹے سینے میں دوست ہوئے جا رہے ہیں۔

اس زمین میں سودا کی بھی غزل ہے، لیکن ان کا کوئی شعر غیر معمولی نہیں۔ ”پیکان“ والے قافیے کو انھوں نے البتہ اس رنگ سے باندھا ہے کہ تاریخ کی خیال بندی کی خوش آمد معلوم ہوتی ہے۔

تھ تیر نگہ کے ہے کشتوں کا جہاں مدفن

ہزے کی جگہ واں سے پیکان نکلتے ہیں

ان دونوں شعروں کے ذریعہ میر و سودا کا فرق بھی معلوم ہو جاتا ہے۔ میر سو کو بھی سن لیجئے، اور غور کیجئے کہ میر نے ان کے بارے میں ہنڈ گلیا والا فقرہ شاید اسی لئے کہا ہوگا۔

چھری لے کے من بعد سینے کو چیرا

تو دل کی جگہ شگ پیکان لگا

۲۵۵/۳ کچھ عجیب نہیں کہ غالب نے ”آدی“ اور ”انسان“ کا فرق میر کے یہاں سے حاصل کیا ہو۔

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا

آدی کو بھی میر نہیں انسان ہونا

میر نے اس مضمون کو دوبارہ کہا ہے۔

مت سہل ہمیں سمجھو پہنچے تھے ہم تب ہم

برسوں تئیں گردوں نے جب خاک کو چھانا تھا

شعر زیر بحث میں ”انسان“ کا مضمون مزید ہے، اور بالکل یہ خود کو ”انسان“ کہہ کر درجہ انسانیت پر فائز کیا ہے۔ گردوں کا خاک چھانا خوب ہے، لیکن ”فلک“ کی مناسبت سے ”پھرنا“ بہت ہی خوب ہے۔ ”پھرنا“ کے تین معنی ہیں، ”گھومنا“ اور ”گشت کرنا“ اور ”مارا مارا پھرنا“ یہ تینوں ہی مناسب ہیں۔ اس طرح محض ایک لفظ کے ذریعہ میر نے معنی آفرینی کا کوشہ دکھا دیا۔ یہ مضمون بھی عمدہ ہے کہ فلک تو اوپر

گردش گردش کرتا ہے، اور اس کا اثر نیچے نظر آتا ہے کہ پردہ خاک سے انسان نمودار ہوتا ہے۔ انسان چونکہ خاکی ہے، اس لئے ”خاک کا پردہ“ اور بھی مناسب ہے۔

بنیادی طور پر شعر میں کیفیت کی کار فرمائی ہے۔ معنوی پہلو بھی موجود ہیں۔ لیکن ان کی طرف توجہ فوراً نہیں جاتی۔ مصرع اولیٰ میں ”مت سہل ہمیں جانو“ کا انشائیہ ہی کیفیت سے بھرپور ہے، اور شعر کے بقیہ تمام الفاظ اسی رتبے کے ہیں۔ میر کی حکمت یہ ہے کہ ایسے شعر میں بھی معنی کے سامان رکھ دیتے ہیں جہاں بظاہر معنی کا امکان نہ ہو۔



۲۵۶

۷۲۰

ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں  
آپ ہی کو = خود کو  
اپنے سواے کس کو موجود جانتے ہیں

بجز و نیاز اپنا اپنی طرف ہے سارا  
اس مشت خاک کو ہم مہبود جانتے ہیں

صورت پذیر ہم بن ہر گز نہیں دے معنی  
اہل نظر ہمیں کو مہبود جانتے ہیں

مشق ان کی عقل کو ہے جو ماسوا ہمارے  
ناچیز جانتے ہیں تاہم جانتے ہیں  
عشق ہے = آخریں ہے

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے  
اس رمز کو دیکھن معدود جانتے ہیں

یہ اشعار مسلسل ہیں اور ان کے مضامین میں جدید انسانیت پرستی یا بشر دوستی  
(Humanism) اور قدیم تصوف اس طرح یک جا ہو گئے ہیں کہ ان کو الگ الگ کرنا  
مشکل ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہ اشعار انسان کی عظمت اور نظام کائنات میں  
اس کی مرکزیت کا ترانہ ہیں، اور ان میں انسان مجبور و محکوم اور کائنات کی وسعت میں ایک حقیر ذرہ  
نہیں، بلکہ اس کا بنیادی اصول ہے۔ تصوف کی رو سے کائنات میں ایک نظام ہے اور اس کی نوعیت لمس

۲۵۶/۱

۲

۲۵۶/۵

(Teleological) ہے یعنی ایک طرف یہ کائنات کے وجود کے لئے ایک علت اولین ہے (جسے خدا  
کہہ کر پکارتے ہیں) اور دوسری طرف انسان بلکہ کائنات کا ہر ذی وجود، اپنی ہستی کو پہچاننے اور ثابت  
کرنے کے عمل میں مصروف ہے۔ یہ سراسی وقت کامیاب ہو سکتا ہے جب انسان، خدا کے وجود کو ماننے  
اور اپنے ہستی کو اس کے وجود کا پر تو سمجھے اور اس بات میں یقین رکھے کہ انسانی مراتب کی کوئی حد  
نہیں۔ مذہب اسلام اور فلسفہ تصوف اسلامی میں کوئی فرق نہیں، سوائے اس کے کہ مذہب اسلام کی رو  
سے انسان کو دنیا میں خدا کی نیابت اس لئے تفویض ہوئی ہے کہ وہ دنیا میں الٰہی نظام کو سیاست،  
معاشرت، معیشت، ہر شعبے میں رائج کر دے۔ مذہب اسلام کی رو سے انسان کا دائرہ عمل دنیا اور اس کے  
لوگ ہیں۔ لیکن انسان ہر بات میں خدا کا محکوم ہے۔ تصوف میں سیاسی عمل کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہاں  
کرامت فی اللہ یعنی لوگوں کے دلوں کو بدلنا اہم ہے۔ لہذا تصوف انفرادی وجود اور مراتب کو مرکزیت دیتا  
ہے اور مذہب سماجی وجود اور مراتب کو مرکزیت دیتا ہے۔ عقیدہ انسانیت پرستی یا بشر دوستی کی رو سے انسان  
اس مفہوم میں مرکزیت کا حامل ہے کہ خدا کا وجود یا تو ہے نہیں یا اگر خدا ہے بھی تو وہ انسانی اعمال اور تاریخ  
میں مداخلت نہیں کرتا۔ خدا نے کائنات بنادی ہے اور اسے انسان کے سپرد کر دیا ہے کہ وہ اسے مسخر  
کرے۔ یعنی اگر انسانیت پرستی کو لطیف تر (refine) کیا جائے اور خدا کو صرف علت اولین نہیں بلکہ تمام  
وجود کا مبداء اور حلقہ اقرار دیا جائے تو اس میں اور تصوف میں بہت سی باتیں مشترک نظر آ سکتی ہیں۔

زیر بحث اشعار میں جو مضامین بیان ہوئے ہیں ان کے صوفیانہ اسلامی پہلو حضرت شاہ  
میراں جی خدا نما کے مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھئے۔

بندہ کہوں تو شرک کہتے حق کہوں تو کفر  
یولو اتا برائے خدا کس وضع اچھوں  
کہتے = کہتے  
اچھوں = کہوں

مجھ کو خدا نما نہ کہہ کر سب کہتے ہیں رو  
کیا میں خدا نما نہ اچھوں خود نما اچھوں

لہذا اگر بندہ اپنے وجود کا اقرار کرے تو شرک کا مرتکب ہوتا ہے، کیوں کہ اللہ کا کوئی شریک  
نہیں اور لا موجود الا اللہ۔ لیکن اگر بندہ اپنے کو خدا کہے تو کافر ٹھہرے، کیوں کہ خدا تمام حدود سے پاک



ہے اور بندہ ہر طرح کے حدود اور آلودگیوں میں محصور ہے۔ لہذا بندہ نہ خدا ہے اور نہ خود کوئی وجود رکھتا ہے، بلکہ پر تو وجود الہی ہے، یعنی خدا نما ہے۔ کیوں کہ اگر وہ خدا نما نہیں تو خود نما ہے۔ اور خود نمائی شرک ہے۔

حضرت شاہ میراں جی نے بڑی احتیاط سے گفتگو کی ہے، لیکن ابہام کے باعث ان کے کلام میں کچھ پہلو ایسے ہیں جن پر اہل ظاہر کو اعتراض ہو سکتا ہے۔ ممکن ہے حضرت میراں جی صاحب کا مدعا بس اتنا ہو جتنا میں نے بیان کیا ہے۔ لیکن بعض صوفیا پر ایسے احوال گذرے ہیں جب انھوں نے خود کو ذات حق میں اس طرح مدغم قرار دیا ہے کہ دونوں کا فرق ناپید ہو گیا ہے۔ چنانچہ فیروز شاہ قفلق کے قربت دار صوفی شاعر مسعود بک (وفات ۱۳۸۷) کا شعر ہے۔

عارف و معروف بہ معنی یکست

آں کہ خدا را بشناسد خداست

(ہانسنے والا اور وہ جو جانا جائے دونوں

اصلیت کے اعتبار سے ایک ہیں۔ جو خدا

کو پہچانتا ہے خدا ہے۔)

مشہور ہے کہ مسعود بک کو ان خیالات کے باعث موت کے گھاٹ اتارنا پڑا تھا۔ حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے ”اخبار الایار“ میں مسعود کی شہادت کا تذکرہ نہیں کیا ہے، لیکن ان کی مغلوبہ الحالی کا تذکرہ ضرور کیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ کہا جاتا ہے چشتیوں میں سے کسی نے مسعود بک کی طرح اسرار حقیقت کا فاش نہ کیا اور اس درجہ جذب و مستی کا اظہار نہ کیا۔ شیخ عبدالحق نے مسعود بک کی کتب ”مرآۃ العارفین“ کے جو اقتباسات نقل کئے ہیں، ان میں یہ عبارت بھی ہے۔

عکس در نظر تحقیق عین فخص است کہ آں را از خود نورے نیست،

و جز ہاں وجہ ظہوری نہ حرکت نہ سکونت۔ عکس بہ فخص است۔ چنانکہ عکس را

تصین وجود است، ہم چہاں عین را بہ عکس مشہور است۔ اگر عکس عین فخص نہ

بودے اتنا الحق و سبحانی بہ چہ وجہ رونمودے؟ (نظر تحقیق میں عکس، عین فخص

ہے، کیوں کہ عکس کو از خود کوئی نور نہیں۔ اور اس وجہ ظہوری کے سوا عکس میں نہ

حرکت ہے نہ سکون۔ عکس، فخص کی وجہ سے ہے، یہاں تک کہ عکس کے وجود کو

تصین ہے۔ اسی طرح، عین بھی عکس کی وجہ سے ظاہر ہوتا ہے۔ اگر عکس، عین فخص نہ ہوتا تو ”سبحانی“ [حضرت بایزید کا قول] اور ”اتما الحق“ [حضرت منصور کا قول] جیسے دعوے کس طرح رونما ہوتے؟

یہاں میر درد یاد آتے ہیں۔

فخص و عکس اک آئینے میں جلوہ فرما ہو گئے

ان نے دیکھا اپنے تم میں ہم اس میں پیدا ہو گئے

میر درد نے تھوڑا سا پردہ چھوڑ دیا ہے۔ شاہ میراں جی کی طرح سودا نے بھی بہت احتیاط کی

ہے، جیسا کہ آئندہ معلوم ہوگا۔ مسعود بک کا قول تمام حدود احتیاط کو ترک کر گیا ہے، اور میر بھی ان سے کچھ ہی کم ہیں۔

حضرت منصور حلاج کا واقعہ سب کی زبان پر ہے۔ اس سے کچھ کم مشہور، لیکن معنویت کے لحاظ سے زیادہ اہم حضرت بایزید بسطامی کا معاملہ ہے کہ ان کی زبان پر بھی ایسے کلمے اکثر جاری ہوتے تھے جن پر اہل ظاہر کو کفر کا گمان ہوتا تھا۔ مولانا روم نے مشغی (دفتر چہارم) میں ایک واقعہ بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔

با مریداں آن فقیر محتشم

بایزید آمد کہ تک یزداں منم

گفت مستانہ عیاں آں ذوقون

لا الہ الا انساہا عبدوان<sup>۱</sup>

چوں گذشت آں مال گفتیش صبا

تو چنین گفتی و این نبود صلاح



گفت این بار از گم این مشغلہ  
کارو با دمن زند آں دم بلد

حق منزہ از تن و من ہاتم  
چوں چنین گویم بہ باید کشتیم  
(وہ معزز درویش بازید مریدوں کے  
سامنے ایک دن آئے اور بول اٹھے کہ  
دیکھو میں خدا ہوں۔ ان ذوقون بزرگ  
نے مستی کے عالم میں صاف صاف کہہ  
ڈالا کہ میرے سوا کوئی معبود نہیں۔ بس خبردار  
میری عبادت کرو۔ جب ان پر سے وہ  
حال گزر گیا تو صبح کو مریدوں نے ان  
سے کہا کہ آپ نے ایسا ایسا کہا ہے اور یہ  
اچھی بات نہیں۔ انھوں نے کہا کہ اگلی بار  
مجھ سے ایسا ہو تو بے دھڑک فوراً مجھے  
چہرے مار دینا۔ اللہ تعالیٰ جسم سے پاک  
ہے اور میں جسم والا ہوں۔ اگر میں اب  
ایسا کہوں (کہ میں خدا ہوں) تو مجھے مار  
ڈالنا۔

لیکن جب دوبارہ ان پر عشق کا غلبہ ہوا تو وہ سب باتیں انھیں بھول گئیں۔ عقل تو محض سایہ  
ہے، اور حق تعالیٰ غور شید۔ جب حق تعالیٰ (غور شید) ہو تو عقل (سایہ) کہاں ٹھہر سکتی ہے؟ کیا اللہ تعالیٰ  
کے نور میں یہ طاقت نہیں کہ وہ انسان کو اپنے مادی وجود سے بالکل خالی کر دے؟ چنانچہ جب خواجہ بسطامی  
پر غلبہ عشق ہوا۔

عقل را سیل تجیر در یود  
ز اس قوی تر گفت کادل گفت یود

نہست اندر جب ام الا خدا  
چند جوئی بر زمین و برسا

آں مریدان جملہ دلو انہ شدند  
کارو با بر جسم پاکش می زدند  
(تجیر کا سیلاب عقل کو بہالے گیا اور اس  
بار شیخ نے جو بات کہی وہ پہلے سے بھی  
زیادہ سخت تھی۔ انھوں نے کہا کہ میرے  
بچے کے اندر خدا کے سوا کچھ نہیں۔ تم  
زمین و آسمان میں (خدا کو) کب تک  
ڈھونڈتے رہو گے؟ بس یہ سن کر سب  
مرید گویا دیوانے ہو گئے اور ان کے جسم  
پاک میں چہرے بھونکنے لگے۔)

مصیبت یہ ہوئی کہ جو مرید جسم شیخ میں ٹھہرا بھونکتا تھا، زخم خود اسی پر آتا تھا جس نے خواجہ کے  
سینے کو نشانہ بنایا، اسی کا سینہ چاک ہوا۔ جس نے ان کا گلا کاٹنا چاہا، خود اسی کا گلا کاٹ گیا۔ بس ایک مرید  
ہوشیار تھا، اس نے وار تو کیا، مگر پٹکا۔ اس طرح وہ ڈنکی تو ہوا لیکن جان بچالے گیا۔ جب صبح ہوئی تو اس  
نے اقرار کیا۔

ایں تن تو گرتن مردم بدے  
چوں تن مردم زنجیر گم شدے  
(اگر آپ کا یہ جسم عام انسانوں کا جسم ہوتا تو



انسانوں کے جسم کی طرح نخر سے فنا ہو جاتا۔

مولانا سے روم دس کی توجہ و تفسیر لیا کرتے ہیں کہ جو بے خود ہوا (یعنی جس نے اپنے ذاتی وجود کو ترک کر دیا) وہ فنا ہو گیا۔ اور جو فنا ہو گیا وہ ہمیشہ کے لئے محفوظ ہو گیا (کیوں کہ فنا اور بقاء ایک ہی ہیں۔) اس کی ظاہری صورت فنا ہو گئی، اور صرف دیکھنے والے کا وجود رہ گیا۔ لہذا ایسے شخص پر جو دار کرے گا، گویا اپنے ہی اوپر وار کرے گا۔

اس بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ انسان اپنے انتہائی مراتب میں دنیاوی وجود کی آلودگی کو ترک کر کے وجود باقی میں ضم ہو جاتا ہے، یعنی درجہ فنا کو پہنچ جاتا، انسانی وجود کی اعلیٰ ترین منزل ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر انسان میر کی زبان میں خواجہ بے طاشی کے حقائق بیان کر سکتا ہے کہ میرا مقصود کچھ اور نہیں، میری تلاش صرف اس لئے ہے کہ میں خود کو تلاش کر لوں، کیوں کہ میرے علاوہ کوئی موجود نہیں۔ میں ہی مقصود تخلیق ہوں اور میں ہی اصل وجود ہوں۔ انفرادی اعلان کے طور پر دیکھیں، یا پورے عالم انسانی کی طرف سے اعلان کے طور پر قرار دیں، میر کا یہ مطلع تصور اور انسان پرستی دونوں مسالک پر صادق آ سکتا ہے۔ دوسرے مصرعے کا انشائیہ انداز عجب حاکمانہ طرز رکھتا ہے۔

دوسرے شعر کے سامنے سودا کا شعر رکھیں تو بات صاف ہو جاتی ہے۔

عجز و غرور دونوں اپنی ہی ذات سے ہے

ہم عہد سے جدا کب معبود جانتے ہیں

سودا نے انتہائی احتیاط سے کام لیا ہے، تاکہ ان پر کفر کا الزام دور سے بھی نہ وارد ہو۔ وہ انسان کو بہر حال بندہ قرار دیتے ہیں، لیکن بندے کے واسطے تبحر ہونے کے امکان کو نظر انداز نہیں کرتے۔ میر صاف کہتے ہیں کہ ہماری مشیت خاک ہی اصل مبدوء ہے۔ اگر ہم عجز و الحاح و زاری کرتے ہیں تو وہ بھی اپنی ہی طرف کرتے ہیں، یعنی ہم خدا بھی ہیں اور بندہ بھی۔ بندے کی حیثیت سے ہم عجز و الحاح کرتے ہیں اور خدا کی حیثیت سے اس عجز و زاری کو قبول کرتے ہیں۔

تیسرے شعر میں اس مشہور قول کی طرف اشارہ ہے کہ اللہ نے فرمایا میں ایک مٹھی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ ظاہر ہو جاؤں، اس لئے میں نے کائنات کو پیدا کیا۔ لیکن میر اسے آگے لے گئے۔ "معنی" بمعنی "حقیقت" ہے اور "صورت" بمعنی (Appearance) (ملاحظہ ہو ۲۲۲)۔ حقیقت

الہیہ ظاہر ہی اس وقت ہو سکتی ہے جب وہ صورت اختیار کرے۔ صورت اگر چہ محض التباس ہے، اور بے وجود ہے، لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود ثابت نہیں ہوتا۔ اس لئے اہل نظر ہم ہی کو (یعنی انسانوں کو، ظاہری کائنات کو) معبود جانتے ہیں۔ "جانتے ہیں" کے دو معنی ہیں۔ (۱) تسلیم کرتے ہیں۔ (۲) یقین و ایمان رکھتے ہیں۔ "صورت" اور "نظر" میں شلغ کا تعلق ہے۔

چوتھے شعر میں کئی طرح کے امکانات ہیں۔ ممکن ہے کہ یہ شعر طنزیہ ہو، یعنی ان لوگوں پر طنزیہ آفریں کی جارہی ہو جن کی عقل اتنی محدود ہے کہ وہ ہمارے سوا ہر چیز کو ناجیز اور نابود سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بات نہیں سمجھتے کہ وجود تو ہر شے میں ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ تحسین کے لہجے میں کہا ہو کہ جو لوگ ہمارے ماسوا (یعنی وجود انسانی کے ماسوا) ہر چیز کو معدوم سمجھتے ہیں وہ لائق آفریں ہیں۔ دوسرے مصرعے میں "ناجیز" اور "نابود" دو دو لفظ بھی ہو سکتے ہیں۔ یعنی نہ + چیز اور نہ + بود۔ اب معنی یہ ہوئے لوگ ہمارے ماسوا کسی شے کو شے سمجھتے ہیں اور نہ کسی ہستی (= بود) کو ہستی سمجھتے ہیں۔ یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ لوگ ہمارے ماسوا کسی اور شے اور کسی اور وجود کو جانتے ہی نہیں۔

پانچویں شعر میں تیسرے شعر کا مضمون ایک اور رنگ سے بیان ہوا ہے، کہ انسان دراصل خدا کا آئینہ ہے۔ یہ حضرت ابن عربی کا مضمون ہے کہ انسان وہ آئینہ ہے جس میں خدا خود کو دیکھتا ہے اور خدا وہ آئینہ ہے جس میں انسان خود کو دیکھتا ہے۔ اس مضمون اور دوسرے شعر میں جو مضمون بیان ہوا ہے، اس پر بھی مولانا سے روم کو سنئے (دفتر ششم)۔

غالب گنجش میںیں خود جیج اوست

دوست کے باشد بمعنی غیر دوست

عہدہ خود را می کند ہر لکھ او

عہدہ پیش آئینہ ست از بہر او

گر بیدے ز آئینہ ادیک ہشیر

بے خیال او تمامے جیج چیز



(اس کو تم خزانے کا طالب نہ سمجھو، وہ خود خزانہ ہے) یعنی اصل بحق کو خزانہ علم الہی کا طالب نہ سمجھو، وہ خود خزانہ علم الہی ہے] اصل حقیقت کے اعتبار سے دوست (چاہنے والا) دوست (چاہا جانے والا) کا فیر کب ہو سکتا ہے؟ وہ تو ہر لکھ خود کو ہی بندہ کرتا ہے۔ کیوں کہ آئینہ کے سامنے عجدہ آئینے کی فرض سے نہیں، بلکہ اس صورت کو وجہ سے کرتے ہیں جو آئینے میں منعکس ہے۔ [مطلوب میں چونکہ طالب کا عکس ہے، جیسا کہ شیخ اکبر نے کہا ہے، اس لئے مطلوب کو عجدہ کرنا گویا طالب کا اپنے آپ کو عجدہ کرنا ہے۔] اگر وہ آئینے میں ایک دہری کے برابر اصل حق کو دیکھ لیتا تو وہ پھر اس کے خیال کے سوا (یعنی حقیقت عالیہ کے خیال کے سوا) کچھ بھی باقی نہ رہتا۔ [اور طالب دعوائے اللہ کر بیٹھتا] (ترجمہ و شرح بحوالہ قاضی سجاد حسین)۔

لہذا طالب اکثر خود کو مطلوب کا عکس، یا مطلوب کو طالب کا عکس سمجھ لیتا ہے۔ یہ مضامین ایسے نہیں ہیں کہ کسی عارف کامل کی رہنمائی کے بغیر ان پر غور کیا جائے۔ ان کو اختیار کرنا تو بڑی بات ہے۔ یہ میر اور مولانا روم ہی جیسے لوگوں کے بس کا معاملہ ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۱۳/۳۔

زیر بحث غزل کی زمین میں سودا کی غزل کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ قائم کی ایک غزل ہے جس کا

مطلع حسب ذیل ہے۔

گر خضر ہے مجھ سے ہے وگرنہ عار ہے مجھ سے  
ہر جنس کی یاں گرمی بازار ہے مجھ سے  
قائم کی غزل میر کے برابر کی نہیں ہے، لیکن سودا کی غزل سے بہتر ہے۔ اور اس رہتے کی بہر حال ہے کہ اسے میر کے ساتھ رکھا جائے۔



۲۵۷

۷۲۵ ن گوش دل سے اب تو سمجھ لے خبر کہیں  
مذکور ہو چکا ہے مرا حال ہر کہیں

اب فائدہ سراغ سے بلبل کے باغبان  
اطراف باغ ہوں گے پڑے مشت پر کہیں

تجسین جاگو بھول گیا ہوں پہ یہ ہے یاد  
کہتا تھا ایک روز یہ اہل نظر کہیں

بٹنے اگر پہ نقش تر تو بھی دل اٹھا  
نقش دھنسا = غلبہ قائم ہونا  
کرتا ہے بجائے ہاش کوئی رکھذر کہیں

کتنے ہی آئے لے کے سر پر خیال پر  
ایسے گئے کہ کچھ نہیں ان کا اثر کہیں  
اثر = نشان

۲۵۷/۱ مطلع میر کے معیار سے معمولی ہے، لیکن یہ پوری غزل میر کے زمانے میں بہت مقبول ہوئی  
ہوگی کیوں کہ قائم نے اس کا جواب لکھا ہے۔

قائم یہ فیض صحبت سوا ہے دور نہ میں  
طرحی غزل سے میر کی آتا تھا بر کہیں

(بر آتا = غالب آتا) اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میر اپنے زمانہ جوانی ہی میں اس قدر زبردست شاعر

مانے جانچتے تھے کہ قائم کو ان کی غزل کا جواب لکھنا بڑے جو کھم کا کام معلوم ہوتا تھا۔ میر کے مطلع میں  
مصرع اول کی ردیف بڑی خوبی سے صرف ہوئی ہے، اور مصرع ثانی میں قافیہ بھی خوب بندھا  
ہے۔ چنانچہ قائم اس قافیے کو اتنی صفائی سے نہ باندھ سکے۔

عالم میں ہیں امیر محبت کے ہر کہیں  
لیکن ستم کسو پہ نہیں اس قدر کہیں

۲۵۷/۲ بلبل کے پروں کا مضمون قائم نے جیسا باندھ دیا ہے، میر وہاں تک نہیں پہنچ سکے ہیں۔

مصرف ہے سب یہ ہاش صیاد کا ترے  
بلبل نہ بھریو خون سے تو بال و پر کہیں

حق یہ ہے کہ قائم کا مضمون نہ صرف نیا ہے، بلکہ اپنی خوف ناک اور جذباتیت سے عاری سپاٹ بیانیہ انداز  
کے باعث اپنا جواب آپ ہے۔ اس شعر کو پڑھ کر تاسی جرمی کے فوجی افسران یاد آتے ہیں جو اپنے  
قیدیوں کی کھال کھینچ کر اس کا فانوس یعنی Lamp Shade بنواتے تھے۔ میر کا شعر اس کے سامنے ہلکا  
معلوم ہوتا ہے۔ لیکن میر کے یہاں معنی کی جھیں ہیں جو قائم کے یہاں نہیں ہیں اور میر کا شعر اس قدر  
دھوکے باز ہے کہ اس کے نکات بہت غور کے بعد کھلتے ہیں، ورنہ ہلکا ہر شعر میں ایک کیفیت کے سوا کچھ  
نہیں۔

سب سے پہلے تو یہ غور کیجئے کہ باغبان کو بلبل کی تلاش کیوں ہے؟ ظاہر ہے کہ اس غرض سے  
کہ بلبل کو اسیر کرے۔ لیکن باغبان نے اس کام میں اتنی دیر کیوں کر دی کہ بلبل جاں بحق تسلیم ہوگئی؟ یعنی  
باغبان اور پہلے کیوں نہ آیا؟ پھر یہ سوال بھی ہے کہ باغبان کا کام تو بلبل کو اسیر کرنا نہیں، یہ کام تو صیاد کا  
ہے۔ ایسا نہیں کہ بلبل کو اسیر کرنا ایسا کام ہے جو باغبان کرتا ہی نہیں، لیکن عام طور پر باغبان کو کھجین اور صیاد  
کو بلبل شکار فرض کرتے ہیں۔ یہاں باغبان کو صیاد کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ اب اس بات پر غور  
کیجئے کہ بلبل کی تلاش کا ذکر نہیں ہے، صرف ایک ”مشت پر“ کا ذکر ہے۔ آخری بات یہ کہ شعر کا شکم کون  
ہے؟

ان نکات کی روشنی میں مندرجہ ذیل امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ (۱) بلبل اور باغبان میں



رقابت کا رشتہ ہے۔ دونوں کو گل سے محبت ہے۔ اگرچہ دونوں کے مقاصد اور محرکات (motivation) الگ الگ ہو سکتے ہیں۔ یعنی بلبل کو گل سے بے غرض عشق ہے، اور باغبان کی غرض اس سے وابستہ ہے کہ گل کھلے گا تو ٹھکرت بناؤں گا، کوئی حسین چیز ترتیب دوں گا۔ (۲) باغبان نہیں چاہتا کہ بلبل باغ میں رہے۔ وہ اسے دھونڈ کر نکال دینا چاہتا ہے۔ (۳) لیکن بلبل کا عشق اتنا صادق تھا کہ وہ سوز عشق کو زیادہ دیر تک برداشت نہ کر سکی۔ جب تک باغبان اس کی تلاش میں نکلے نکلے وہ اپنی جان، جان آفریں کے سپرد کر چکی تھی۔ (۴) بہار ختم ہو گئی ہے، باغبان چاہتا ہے کہ گل نہیں تو عاشق گل (بلبل) ہی سہی، اسی کو گرفتار کر کے اپنا بی خوش کروں۔ لیکن بہار ختم ہوئی تو بلبل کی مدت عمر بھی تمام ہوئی۔ لہذا باغبان کو اب بلبل کہاں ملے گی؟ بس چند پر اس کی یادگار رو گئے ہیں۔ (۵) بلبل کہیں قید تھی، کسی طرح چھوٹ کر باغ میں آ گئی۔ باغبان اسے گرفتار کرنا چاہتا ہے کہ وہ بارہ نفس میں ڈال دے۔ لیکن غم جہراں سہتے سہتے بلبل اتنی زار و زار ہو چکی تھی، یا باغ میں واپس پہنچ کر اسے اتنی خوشی ہوئی تھی کہ اس کا دم نکل گیا۔ لہذا اب بلبل کہاں جسے باغبان قید کر سکے؟ (۶) قید میں رہنے کی وجہ سے، یا صدمہ عشق کے باعث بلبل اس قدر کھل گئی تھی کہ بس ایک مشت پر تھی۔ اب جب کہ وہ نہیں ہے، اس کی لاش نہ ملے گی، محض مٹی بھر پر ملیں گے۔ یا قید سے آزاد ہو کر بلبل پر پھر پھڑائی کسی طرح دیوار باغ تک پہنچی اور وہیں اس کا دم نکل گیا۔ اس لئے اب بلبل تو نہیں بس ایک مٹی بھر پر دیوار کے آس پاس ملیں گے۔ (۷) شعر کا منظم کوئی ایسا شخص ہے جو بلبل کا دوست ہے اور باغ کے حالات سے بھی واقف ہے۔ یا پھر وہ کوئی مبصر ہے جو حالات پر تبصرہ کرتا رہتا ہے۔ یا پھر وہ باغ میں گھومنے والے عام لوگوں میں سے ہے۔ منظم کے یہ مکانات قائم کے شعر میں بھی ہیں۔

یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ ان کے اوپر دس شعروں کا ایک قطعہ اسی غزل میں اور بھی ہے۔

۲۵	۳
۲	
۲۵	۵

آریادہ تر مرتبین نے زیر بحث اشعار کو بھی اسی قطعہ کا حصہ قرار دیا ہے۔ (یعنی ان کے خیال میں غزل میں دو قطعے نہیں، ایک ہی قطعہ ہے۔) ممکن ہے یہ تیرہ کے تیرہ شعر ایک ہی قطعہ کے ہوں۔ لیکن چونکہ زیر بحث اشعار کا مضمون ذرا مختلف ہو گیا ہے، اس لئے ممکن ہے یہ تین شعر الگ ہوں، یا اگر الگ نہیں بھی ہیں تو ان پر بقیہ شعروں سے الگ غور کیا جاسکتا ہے۔

پہلا مصرع ابلاغیہ غیر ضروری معلوم ہوتا ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں ”کہیں“ ذرا نثریہ حافظہ تھا، کہ اگلے شعر میں جو بات کہی جا رہی ہے وہ خاصی اہم ہے، اور جہاں وہ بات کہی گئی یا سنی گئی اس کے لئے صرف ”کہیں“ کا لفظ ہوتا تو بات کی اہمیت کم ہونے کا امکان ہے۔ لہذا مصرع اولیٰ میں کہا کہ جس جگہ یہ بات سنی وہ تو یاد نہیں، لیکن جو بات سنی وہ یاد ہے۔ اگلے شعر میں نقش بیٹھے اور دل اٹھانے کا تضاد بہت ہی خوب ہے۔ اور درحقیقت تینوں شعروں کی جان اسی مصرعے میں ہے۔ دوسرے مصرعے میں بالکل نیا دنیا کو رہ گذر کہا ہے، یعنی یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ دنیا محض رہ گذر ہے۔ بلکہ یوں کہا ہے گویا یہ بات سب پر ثابت اور ظاہر ہو کہ دنیا صرف رہنے کی جگہ نہیں ہے، بلکہ وہ کسی رہ گذر کی طرح ہے جس پر ہر وقت آنے جانے والوں کا هجوم رہتا ہے، جہاں کوئی ٹھہرتا نہیں، اور ٹھہرنے یا رہنے کے لئے مناسب جگہ بھی نہیں ہے، کیوں کہ وہاں مجمع عام ہے، خلوت اور علیحدگی نہیں۔ دونوں مصرعوں کا انتہائی انداز بھی خوب ہے، کہ پہلے مصرعے میں امر (imperative) ہے اور دوسرے مصرعے میں استفہام انکاری۔ تیسرے شعر میں انداز خبر یہ ہے، لیکن لہجہ غمخیزوں کی طرح پروقاہ ہے۔ یہ نہیں کہا ہے کہ تم جیسے کتنے ہی آئے اور چلے گئے۔ بلکہ یہ کہا ہے کہ کتنے ہی لوگ ایسے آئے جن کا سر خیالوں سے بھرا ہوا تھا۔ خیال سے مراد منصوبہ اور ”ارادہ ہو سکتا ہے، غرور اور زعم و دھوئی ہو سکتا ہے بازو انداز بھی ہو سکتا ہے“ (کہ ہمارا حسن منٹے والا نہیں) رہ گذر کے اعتبار سے ”ایسے گئے“ خوب کہا ہے، کیوں کہ اس میں موت اور گذران دونوں کا اشارہ ہے۔ پھر اسی اعتبار سے ”کہیں یکجان کا اثر نہیں“ بہت عمدہ ہے، کہ رہ گذر پر نقش قدم بھی بیٹتے ہیں۔ اور پھر ان نقوش قدم کو دوسروں کے نقش قدم، یا کوئی اور چیز مثلاً ہوا منادیتی ہے اور ”اثر“ کے اصل معنی اونٹوں یعنی قافلوں کا نقش قدم ہیں، مناسبت مستزاد ہے۔

مضمون معمولی ہے اور اسے سب شاعروں نے برتا ہے۔ انداز بیان کی خوبی نے اس میں غیر معمولی قوت پیدا کر دی ہے۔



۲۵۸

۴۳۰ کیا جو عرض کہ دل سا شکار لایا ہوں  
کہا کہ ایسے تو میں مفت مار لایا ہوں

نہ جگ کر اسے اسے فکر روزگار کہ میں  
دل اس سے دم کے لئے مستعار لایا ہوں

یہ تھی جو میرے گلے کا ہے ہار تو ہی لے  
ترے گلے کے لئے میں یہ ہار لایا ہوں

چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر  
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

۲۵۸/۱ اس سے ملنا جلتا مضمون سودا نے خوب کہا ہے۔

مانگا جو میں دل کو تو کہا بس یہی اک دل  
جتنے ہی تو چاہے مرے کو پے سے اٹھا لا

فرق یہ ہے کہ سودا کے یہاں اپنے دل کی واپسی کا تقاضا ہے، اور میر کے یہاں دل کی پیشکش ہے۔ پھر میر کے یہاں عاشق کی سادہ لوحی اور معشوق کی نخوت کا مضمون خوب ہے۔ عاشق تو اپنی جگہ سمجھے ہوئے بیٹھا ہے کہ میں دل جیسی قیمتی اور لطیف شے پیش کر رہا ہوں، اور معشوق کے لئے دل بے چارہ محض ایک معمولی بے قیمت صید ہے۔ دونوں مصرعوں میں بے تکلفی کا لہجہ بھی خوب ہے۔ حکیم گفتگو کے لہجے میں تھوڑے سے قہر اور تھوڑی سی تحسین اور تھوڑی سی افسردگی کے ساتھ کسی کو یہ واقعہ سنارہا

ہے۔ اس واقعے سے حکیم کو اپنی بے قیمتی اور غیر اہمیت کا احساس ہوتا ہے، اور اس طرح ہمارے سامنے معاملات عشق کے نئے باب کھلتے ہیں، کہ جس عشق کا آغاز ایسا ہو، اس کا انجام کیسا ہوگا۔

پھر دیکھئے مصرع ثانی میں دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی نظر میں حکیم کے دل کی کوئی اہمیت نہیں۔ ایسے ایسے دل تو وہ مفت ہی مار لیتا ہے۔ دوسرا پہلو یہ کہ معشوق کی نظر میں فی نفسہ دل کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ ان جیسے شکاروں کو تو میں مفت ہی مار لانا ہوں، مجھے متاثر کرنے والی چیزیں تو اور ہیں (مثلاً جان، ایمان، دولت مرتبہ وغیرہ)۔ "مار لایا ہوں" میں بھی دو پہلو ہیں۔ (۱) شکار کر لانا۔ (۲) چرا کر یا زبردستی چھین کر لے آنا۔ سودا کا شعر ان معنی آفرینیوں سے خالی ہے، ان کے یہاں سادہ معاملہ بندی ہے۔

اس مضمون پر، کہ عاشق اپنے دل کو قیمتی اور قابل قدر سمجھتا ہے، حکیم شغالی نے لا جواب شعر کہا

ہے۔

مرنے چو ہمارے دل من گشتہ شکارت  
شکرات ایں صید تھی کن قفس چند  
(میرے ہمارے دل جیسا کا پرند تیرا شکار  
ہو گیا۔ اس کے شکراتے میں کچھ قفسوں میں بند  
قیدیوں کو آزاد کر دے۔)

ممکن ہے میر کو مضمون یہیں سے سوجھا ہو۔ لیکن انھوں نے شغالی کے پہلوؤں سے اجتناب کر کے اپنے رنگ کا شعر کہا جس میں روزمرہ زندگی اور عاشق کی بے سرو سامانی لیکن گھریلو پن اور عشق کی مایوسی پر خوش طبعی کے انداز میں اسے زنی بڑی خوبی سے بیان ہو گئی ہے۔

۲۵۸/۲ مضمون یہ ہے کہ تھوڑی دیر کے لئے دل کو معشوق سے واپس مانگ لائے ہیں۔ دل کو واپس مانگ لانے کی وجہ شاید یہ ہے کہ افکار و مضامین زمانہ کو برداشت کرنے کی طاقت ہو سکے۔ ("دل کرنا" اور "دل ہونا" بمعنی "ہمت کرنا" اور "ہمت ہونا" ہے۔) اس پر مزید لطف کہ غالباً جس مقصد کے لئے دل واپس لائے ہیں وہ بھی پورا نہیں ہو رہا ہے، کیونکہ فکر روزگار دل کو بھی جگ کر رہی ہے۔ یعنی دل اس



قدر کم زور (بے دل) ہے کہ فکر روزگار سے تنگ ہو جاتا ہے اس کا مقابلہ کرنے کی تاب نہیں رکھتا۔ ”دل“ اور ”دوم“ بمعنی ”سائنس“ اور بمعنی ”فنون“ کا شائع خوب ہے۔ مضمون بھی اٹوکھا ہے۔

۲۵۸/۳ مثنوی کو جان نذر کرنا معمولی مضمون ہے۔ لیکن میر نے اس میں اس قدر جدت پیدا کر دی ہے۔ اور معنی کا ایسا پہلو رکھ دیا ہے کہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ مضمون کس قدر پامال ہے۔ مثنوی کو گلے کے لئے پارٹیشن کرنا بھی عام بات ہے۔ اب دیکھئے محاورہ کس طرح لغوی معنی میں استعمال ہو کر استعارہ معنوں بنتا ہے۔ میں اپنی جان سے عاجز ہوں، لیکن اس سے ہٹنا کاش نہیں مل رہا ہے۔ جب کوئی چیز ہر وقت پریشان کرے اور اس سے مغرور ہو تو کہتے ہیں یہ تو گلے کا بار ہو گئی۔ لہذا جان بھی گلے کا بار ہے۔ لیکن جان قیمتی بھی ہے اور مثنوی کو پارٹیشن کرنے کے لائق چیز بھی۔ اب کہتے ہیں یہ گلے کا بار تم ہی لے لو، یہ تمہارے ہی لائق ہے (یعنی قیمتی چیز ہے)۔ لیکن استعارے کے طور پر جان گلے کا بار ہے، یعنی مصیبت اور پریشانی کی چیز ہے۔ لہذا مثنوی سے دراصل یہ کہہ رہے ہیں کہ لے اس مصیبت کو تو ہی سنبھال۔ میر سے بس کی تو یہ ہے نہیں، میں اپنی بلا تیرے سر ڈالتا ہوں۔ یعنی مثنوی کو نذر آتہ جاں بھی پیش کر رہے ہیں اور اسے سزا اور مصیبت میں بھی جتا کر رہے ہیں۔ جھنجھلاہٹ اور معصوم چالاکی کا لہجہ لا جواب ہے۔ مومن کے یہاں ایسا کمر شاعرانہ نہیں، اور نہ روزمرہ زندگی کا ایسا اظہار ہے جیسا میر کے شعروں میں اکثر ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۵/۵۵۷۔

۲۵۸/۳ اس مضمون کی بنیاد ملا واقف غلطال کے مندرجہ ذیل شعر پر ہے۔

ناصح ملا تم کند و من دریں خیال  
کا روز بگذرم بہ چہ تقریب سوے او  
(ناصح تو مجھے ملامت کر رہا ہے اور میں اس فکر میں  
ہوں کہ آج اس کو بچنے کی طرف کس بہانے سے  
جاؤں۔)

جرات نے بھی اس مضمون کو کہا ہے۔

دل کو جوں توں اس کے کوچے سے اٹھالائے تھے ہم  
پر نظر اپنی بچا کر پھر دیں جاتا رہا

جرات کے یہاں دل کو معشوق کے کوچے سے اٹھالانا اور پھر اس کا چپکے سے وہیں واپس چلا جانا خالی از تصنع نہیں۔ ملا غلطال نے البتہ بڑی لطافت سے بات کہی ہے۔ پھر بھی میر کا شعر ملا غلطال کے شعر سے بڑھا ہوا ہے، کیونکہ (۱) اس میں ناصح کا ذکر نہیں، شکم کوئی بھی دوست، یہی خواہ، قرابت دار یا مٹھے والا ہو سکتا ہے۔ (۲) ملامت کا کوئی واضح پہلو نہیں۔ (۳) عاشق کا چپکے چپکے پھر معشوق کی گلی کو جانا غلطال کے مضمون سے زیادہ محاکاتی اور ڈرامائی ہے۔ (۴) میر کے یہاں تعین مقام نہیں ہے، صرف ”اس“ کی گلی کہا ہے۔ یعنی شکم بھی ”اس“ کے معنی ”معشوق“ لیتا ہے۔ شاید وہ بھی اسی معشوق پر شیدا ہے۔ (۵) دونوں مصرعوں میں ”چاند“ اور ”ابھی تو“ کہ وجہ سے جو فوری پن اور مکالماتی انداز ہے، ملا غلطال کا شعر اس سے خالی ہے۔ (۶) میر کے شعر میں اس بات کا بھی کناہ ہے کہ ایسا معاملہ روز ہوتا رہتا ہے، قاری شعر میں یہ اشارہ بہت دور سے ہے اور کنائے کی ضمن میں نہیں آتا۔ (عاشق کو واحد شکم کے بجائے واحد حاضر کے صیغے میں بیان کر کے نہ صرف عمومیت پیدا کر دی ہے، بلکہ خصوصی طور پر اس کا تشخص بھی قائم کر دیا ہے۔ (۸) عاشق کی مضطرب بھی خوب دکھائی ہے، کہ ابھی وہ پوری طرح ناموس و حشمتیں باندھ نہیں ہوا ہے، بلکہ لوگوں کے دباؤ میں ہے۔ لوگ بلاتے ہیں تو واپس آ جاتا ہے اور جب دوبارہ جاتا ہے تو دھٹائی سے نہیں، بلکہ چپکے چپکے جاتا ہے۔

اولیت کا شرف ملا واقف غلطال کو ضرور ہے، لیکن میر مضمون کو آسمان پر لے گئے ہیں۔ وہاں کسی اور کا گذر نہیں۔ اس مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں دیوان دوم میں بھی کہا ہے۔

لائے تھے جا کر ابھی تو اس گلی میں سے پکار

چپکے چپکے میر جی تم اٹھ کے پھر کیدھر چلے

لفظ ”کیدھر“ میں ایک لطف ضرور ہے، اور نہ دیوان اول کا شعر بہت بہتر ہے۔

قائم نے اس مضمون کو ذرا مبہم طریقے سے لکھا ہے۔ اس بنا پر قائم کے شعر میں زور بیان کچھ میر کے سے اعزاز کا آ گیا ہے۔

گلی سے اس کی جو قائم کو لائے ہم تو کیا



یہ دل پہ نقش ہے اب تک وہ پھر گیا ہوگا  
نظیر اکبر آبادی نے البتہ بالکل نیا پہلو نکال کر خوب کہا ہے۔  
میں تو بے عزت نہیں کیا جانوں اس بد خو کے پاس  
کون سا کم بخت پھر لاتا ہے مجھ کو گھیر کر  
شاہ مبارک آبرو نے مضمون ذرا بدل کر کہا ہے لیکن ”پھر گیا“ کے ایہام نے شعر میں جان

ڈال دی ہے۔

قول آبرو کا تھا کہ نہ پاؤں گا اس گلی  
ہو کر کے مقرر دیکھو آج پھر گیا

اب اسی سیاق و سباق میں فیض کو بھی سن لیجئے۔ ان کے یہاں مضمون کا پہلو دوسرا ہے، لیکن  
بنیادی بات وہی ہے۔ ظاہری خوبصورتی کے باوجود فیض کے شعر میں ٹھوس مغز (hard core) کی کمی  
معلوم ہوتی ہے۔ بلکہ فیض کے اکثر کلام میں یہی بات ہے کہ وہ بہت چھوٹی موٹی سا معلوم ہوتا ہے، اور  
اس میں طاقت و توانائی کی کمی محسوس ہوتی ہے۔

پھر نظر میں پھول جیکے دل میں پھر شمعیں جلیں  
پھر تصور نے لیا اس بزم میں جانے کا نام

۲۵۹

شہاں کہ کل جواہر تھی خاک پا جن کی  
انہیں کی آنکھ میں پھرتی سلاخیاں دیکھیں  
کل جواہر = قیمتی سرمہ جس میں  
موٹی اور بعض جواہرات عمل  
ہوتے ہیں۔

۲۵۹/۱ یہ شعر بجا طور پر اپنی کیفیت کے لئے مشہور ہے۔ دونوں مصرعوں میں تضاد حال اس قدر  
زبردست ہے کہ دو ٹکٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اگر غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ کیفیت کی شدت کے باوجود  
اس شعر میں میر کی لسانی ہنرمندی بھی پورے طور پر جلوہ گر ہے، اور اگر یہ ہنرمندی نہ ہوتی تو شاید کیفیت  
بھی اس قدر پر قوت نہ ہوتی۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں: (۱) سرمہ بہت باریک ہوتا ہے۔ اس لئے  
خاک کو سرمے سے تشبیہ دینا کیفیت اور طبعی حیثیت دونوں اعتبار سے خوب ہے۔ یعنی وجہ شبہ دو ہیں۔  
ایک تو یہ کہ سرمے اور خاک میں ظاہری مماثلت ہے۔ اور دوسری یہ کہ پاؤں کی خاک کو آنکھوں سے لگانا  
عقیدت اور احترام کے اظہار کا عام طریقہ ہے۔ (۲) سرمہ لگانے کے لئے سلاخی استعمال کرتے ہیں۔  
اور پرانے زمانے میں کسی کو اندھا کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ اس کی آنکھوں میں زہر میں جھنجھی ہوئی  
سلاخی پھیر دیتے تھے، یا زہر ملائے ہوئے سرمے کو سلاخی سے آنکھوں میں لگاتے تھے۔ اس طرح ”کل  
جواہر“ اور سلاخیاں پھرنے میں مناسبت ہے۔ (۳) ”کل جواہر“، ”آنکھ“ اور ”دیکھیں“ میں ضلع کا ربط  
ہے۔ (۴) ”پا“ اور ”آنکھ“ میں مناسبت ہے، کہ پاؤں جسم کا اعلیٰ ترین حصہ ہوتا ہے اور آنکھ جسم کے  
بلند ترین حصے میں ہوتی ہے۔ (۵) مصرع اولیٰ میں صرف و نحو بہت ڈرامائی ہے۔ ”شہاں کہ.....“ غیر  
معمولی استعمال ہے، کیوں کہ عام طور پر ایسا جملہ لفظ ”وہ“ سے شروع ہوتا ہے۔ ”وہ“ کے حذف سے جستی  
بڑھ گئی ہے۔ (اس طرح کا زور بھی کبھی فعل کے حذف کرنے سے بھی پیدا ہوتا ہے۔) اگر مصرع یوں

ہوتا

وہ شاہ کل جواہر تھی خاک پا جس کی



تو زور بہت کم ہو جاتا۔ (۶) لفظ "انھیں" تاکید اور زور کے لئے ہے، لیکن اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ صرف انھیں بادشاہوں کا یہ مشر ہے جن کی شان و عظمت ایسی ہوتی ہے کہ ان کی خاک پاگل جواہر کا مرتبہ رکھتی ہے۔ خاک پا کو بر اور است کل جواہر کہا ہے، یعنی تشبیہ کی جگہ استعارہ قائم کیا ہے۔ اس میں مبالغہ ہے، لیکن یہی اس کا حسن بھی ہے۔ استعارہ اکثر مبالغے پر مبنی ہوتا ہے، اس اصول کی کارفرمائی اس مصرعے میں بڑی خوبصورتی سے ہوئی ہے۔ اگر یہ کہتے کہ خاک پاگل جواہر کی طرح تھی، تو وہ زور نہ پیدا ہوتا جو اس وقت ہے۔ اب معنی کی بھی کثرت ہو گئی ہے کہ ان کی خاک پا لوگوں کی نظر میں اس قدر قیمتی یا شگفتہ تھی جیسے کل جواہر، یا ان کے عظم و شان کا یہ کرشمہ تھا کہ ان کی خاک پاگل جواہر بن جاتی تھی۔ یا لوگ ان کی خاک پا کو کل جواہر کی طرح آنکھوں سے لگاتے تھے۔

جمیل جالبی نے اپنی تاریخ میں اور کلب علی خاں فائق نے اپنے مرتب کردہ "کلیات میر" میں لکھا ہے کہ یہ شعر احمد شاہ کے ہاتھ لکے جانے کے بارے میں ہے۔ احمد شاہ کو اس کے وزیر علاء الملک نے تخت سے اتار کر اندھا کر دیا تھا۔ لیکن یہ واقعہ ۱۱۶۷ ہجری (جون ۱۷۵۳ء) کا ہے، جب کہ یہ شعر دیوان اول میں ہے جو ۱۱۶۵ ہجری (۱۷۵۱-۵۲ء) میں مرتب ہو چکا تھا۔ لہذا اگر یہ غزل میر نے بعد میں کہہ کر دیوان اول میں شامل نہیں کی تو اسے ایک طرح کا کشف کہنا چاہئے کہ میر نے ایسا شعر کہہ دیا جو بعد میں ہو بہو حقیقت بن گیا۔ دیوان اول کا جو نسخہ محمود آباد میں ہے اور جس کی تاریخ کتابت ۱۷۸۸ء ہے، اسے دیوان اول کا قدیم ترین معلوم مخطوط کہا جاتا ہے۔ اس میں یہ غزل نہیں ہے۔ لیکن اس سے کچھ ثابت نہیں ہوتا، کیوں کہ اس مخطوطے میں بعض ایسے شعر بھی ہیں جو قد اول دیوان اول میں نہیں ہیں، بلکہ دیوان پنجم یا ششم میں ملتے ہیں (ملاحظہ ہو مطبوعہ نسخے کا دیباچہ از اکبر حیدری)۔ لہذا جب تک یہ بات ثابت نہ ہو جائے کہ یہ شعر جون ۱۷۵۳ء کے بعد کہا گیا تھا، اسے میر کا کشف ہی سمجھنا چاہئے۔

۲۶۰

کیا میں نے روکر فطار گریاں  
رگ ابر تھا تار تار گریاں

۷۳۵ کہیں دست چالاک ناخن نہ اگے  
کہ سینہ ہے قرب و جوار گریاں

نشاں اشک خونیں کے اڑتے چلے ہیں  
خزاں ہو چلی ہے بہار گریاں

پھروں میر عریاں نہ دامن کا غم ہو  
نہ باقی رہے خار خار گریاں خار خار = انھیں، اندیشہ

۲۶۰/۱ اس پوری غزل میں فطسب کی روانی ہے۔ مطلع میں رائے مہملہ کی تکرار لطف دے رہی ہے۔ (مصرع اولیٰ میں چار بار (ردا کر) فطار گریاں) اور مصرع ثانی میں پانچ بار (رگ) ابر تار تار گریاں) مطلع میں معنوی طور پر کوئی خاص بات نہیں، لیکن رگ ابر کو گریاں کے تار کا استعارہ بنانا خوب ہے یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ پہلے روئے، گریاں تر کیا، پھر گریاں کو نچوڑا۔ شاید اس لئے کہ گریاں میں مزید نمی جذب کرنے کی قوت نہ رہ گئی تھی۔

۲۶۰/۲ "دست چالاک ناخن" کو ایک مرکب فرض کریں تو مفہوم نکلتا ہے "ناخن کا تیز رفتار ہاتھ" یعنی ناخن ایک الگ شخصیت اختیار کرتا ہے جس کے ہاتھ بہت تیز رفتار ہیں، کبھی ادھر جاتے ہیں اور



کبھی کسی اور طرف۔ گویا ناخن کے ادھر ادھر دوڑنے کو ناخن کے ہاتھوں کا عمل کہا ہے۔ اگر صرف ”دست چالاک“ کو مرکب فرض کریں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ تیز رفتار ہاتھوں کو مخاطب کر کے کہہ رہے ہیں کہ دست چالاک، ذرا آہستہ چل، کیس ناخن نہ لگ جائے۔ پہلی صورت بہتر ہے، کیونکہ اس میں دہرا استعارہ ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”چالاک ناخن“ میں اضافت مقلوبی فرض کریں، جس طرح ”بیر مرد“ = ”مرد بی“، اسی طرح ”چالاک ناخن“ = ”ناخن چالاک“ اب صورت یہ ہوئی کہ ”دست چالاک ناخن“ کے معنی ہوئے ”چالاک (یعنی تیز رفتار) ناخن کا ہاتھ“۔ اس طرح دہرا استعارہ برقرار رہتا ہے۔ لیکن جو قرأت سب سے زیادہ قابل قبول معلوم ہوتی ہے وہ یہی ہے کہ ”دست چالاک ناخن“ چڑھا جائے۔ تینوں صورتوں میں کتا یہ بہر حال باقی رہتا ہے کہ ناخن بہت لمبے اور تیز ہیں، اور ان سے گریبان کو نوچنے پھاڑنے کا کام لیا جا رہا ہے۔ جنون کا کتا یہ تو بہر حال ہے ہی۔

ناخن کا مضمون غالب نے بالکل نئے پہلو سے باندھا ہے۔

دوست فم خواری میں میری سخی فرماویں گے کیا

زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آویں گے کیا

جرمن شاعر ہولڈرلن (Holderlin) جس کی زندگی کے آخری تقریباً چالیس برس دیوانگی یا نیم دیوانگی میں گذرے، اس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ بہت لمبے لمبے ناخن رکھتا تھا۔ جب وہ ان ناخنوں سے میز یا کرسی کو کھٹکھٹاتا تو عجیب سی دہشت انگیز خشک آواز نکلتی تھی۔ اس کے سامنے غالب کے شعر پر غور کیجئے کہ ناخنوں کے بڑھنے کا اشتیاق کس درجہ دہشت انگیز ہے، اور میر کا متکلم، جو اپنے لمبے تیز ناخنوں سے گریبان اور سینہ چاک کرتا ہے، وہ شاید ہولڈرلن اور غالب سے زیادہ ہر اس انگیز ہے۔

دوسرے مصرعے میں سینے کو گریبان کے قرب و جوار بتانا بدیع بات ہے، گویا سینہ اہم نہیں ہے، گریبان اہم ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ فلاں جگہ، فلاں مشہور جگہ کے قرب و جوار میں ہے۔ لیکن گریبان کے سامنے سینہ بہ حقیقت بھی نہیں، کیونکہ ناخن کے ذریعہ اس کے چاک ہونے کے امکان پر تر دو، یا مسرت کا اظہار بھی کیا گیا ہے۔ شعر کا لہجہ ایسا ہے کہ آپ یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ متکلم کو سینے کی خیریت کے بارے میں تر دو ہے، اور یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اسے ایک طرح کی پرسرت (anticipation) پیش آمد ہے کہ اب گریبان کے بعد سینے کا نمبر آیا ہی چاہتا ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

مضمون بالکل نیا ہے، اور معنی آخری اس پر مستزاد۔

۳۶۰ اس شعر میں عجب طرح کی حسرت ہے، اور خون سے رنگین دامن کو دامن کی بہار بتانا اور پھر خون کا رنگ ہلکا پڑنے کو اس کی خزاں کہنا لطیف بات ہے۔ یہ کتنا یہ بھی ہے کہ اب اشکِ خویش کی بارش نہیں ہو رہی ہے، کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو گریباں پر پورنگ کے نئے نشانات بنتے رہتے اور بہار کو مبدل بہ خزاں نہ ہونا پڑتا۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ ”چلنا“ بمعنی ”شروع ہونا“ بھی دونوں مصرعوں میں خوب استعمال ہوا۔

قائم نے اس مضمون کو بہت ہلکا کر دیا ہے۔

داغ اشک آستیں سے اڑتے ہیں

مفت جاتی ہے ہاتھ سے یہ بہار

۳۶۰ اس شعر میں معنی کے کئی پہلو ہیں۔ لیکن پہلے لفظ ”خار خار“ پر غور کرتے ہیں۔ اس کے دو معنی

ہیں۔ ایک تو ہیں ”خواہش، اشتیاق“ جیسا کہ خود میر کے اس شعر میں ہے۔

ماں نہیں ہے سروی تہا تری طرف

گل کو بھی تیرے دیکھنے کا خار خار ہے

(دیوان دوم)

دوسرے معنی ہیں ”اندیشہ“، ”الجھن“، جیسا کہ شعر زیر بحث میں ہے۔ بعد کے شعرا نے ”خار خار“ کے پہلے معنی ”خواہش، اشتیاق“ ترک کر دیے اور صرف ”الجھن“ کے معنی اختیار کئے۔ چنانچہ۔

خار خار الم حسرت دیدار تو ہے

شوق کلچین گلستان تسلی نہ سہی

(غالب)

خار خار فم آسکارا ہوا

مثل دل جامہ پارہ پارہ ہوا

(مومن)



بعض لغت نگاروں نے "خواہش، اشتیاق" کے معنی ترک کر دیئے تو بعض (مثلاً فرید احمد برکاتی اپنی فرہنگ میں) "اندیشہ، الجھن" کے معنی کو نظر انداز کر گئے۔

بعض پرانے شعرا نے دونوں معنی ٹوڑ رکھتے ہوئے نہایت عمدہ شعر کہے ہیں۔

خارخار اپنے سنے کا دور گر یک دہر تھے سنے = سینے  
رکھ اہس کوں ہر دشت جیوں پھول خنداں غم نہ کھا

(عبد اللہ قلیب شاہ)

پھول جب پھولا ہوا تب بھید اس کا آشکار  
تھا نہاں ٹپنے کے دل میں تجھ دہن کا خارخار

(شاہ مہارگ آبرو)

ان دونوں اشعار میں "خارخار" بمعنی "خواہش" اور "الجھن" یہ یک وقت استعمال ہوا ہے۔

آبرو اور عبد اللہ قلیب شاہ کے شعروں میں اور بھی خوبیاں ہیں جن پر بحث کا یہاں موقع نہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں "خواہش" کے معنی بہت زیادہ نمایاں نہیں ہیں، لیکن بالکل معدوم بھی نہیں ہیں۔ "الجھن" کے معنی بہر حال بالکل واضح ہیں۔

اب شعر پر غور کیجئے۔ دونوں مصرعوں میں الفاظ کی نشست اتنی عمدہ ہے کہ کئی معنی ممکن ہیں۔

- (۱) نہ تو دامن کا غم ہو اور نہ گریباں کا خارخار۔ (۲) دامن کا غم بھی نہ ہو اور نہ گریباں کا خارخار بھی نہ ہو۔
- (۳) دامن کی فکر نہ ہو اور نہ گریباں کا خارخار نہ ہو۔ (۴) دامن کا غم نہ ہو تو گریباں کا خارخار بھی نہ رہے۔
- (۵) عریانی دراصل اس بات میں ہے کہ نہ دامن کا غم ہو اور نہ خارخار گریباں۔ یعنی لباس اتارنا محض طبعی فعل ہے، اصل عریانی یہ ہے کہ دامن و گریباں کی کوئی فکر، کوئی الجھن نہ رہ جائے۔ یعنی جب ترک لباس کریں تو ترک غم گریباں و دامن بھی کر دیں۔ (۶) دعا یہ انداز میں کہتے ہیں کہ اے میر خدا کرے ایسا ہو جائے کہ میں عریاں پھروں، وغیرہ۔ (۷) ارادے کا اظہار ہے، کہ اب میرا ارادہ ہے کہ عریاں پھروں۔ وغیرہ۔ نہ دامن کی فکر ہوگی اور نہ گریبان رکھنے کی خواہش ہوگی۔ گریبان رکھنے کی خواہش دو وجوہوں سے ہو سکتی ہے۔ ایک تو اس لئے کہ گریباں ہوگا تو چاک کریں گے۔ دوسری اس وجہ سے کہ گریبان کے بغیر دامن نہیں ہو سکتا، دامن کے بغیر گریبان ہو سکتا ہے۔ لہذا گریبان کی خواہش اس لئے

ہوگی کہ دامن ہو، اور دامن کی خواہش اس لئے ہوگی کہ اسے چاک کریں۔ لا جواب شعر ہے۔  
عریاں تھی پر عبدالحی تاہاں نے بھی عمدہ شعر کہا ہے، دوسرے مصرعے کی نحوی ساخت غضب کی ہے، لیکن میر جیسی معنی آفرینی نہیں۔

قراغت سنی ہے میں عریاں تھی کی  
مرا ہاتھ ہے آج اور پیر من ہے  
تاہاں نے ایک غزل زیر بحث (فشار گریباں) کی زمین میں بھی کہی ہے، لیکن ان کا کوئی شعر  
میر کے اشعار کے رتبے کا نہیں۔ بس یہ شعر کچھ میر کے مطلع کی یاد دلاتا ہے۔  
گرا اشک از بکھ آنکھوں سے میرے  
لب جو ہوا ہے کنار گریباں



۲۶۱

دیکھیں تو تیری کب تک یہ کج ادائیاں ہیں  
اب ہم نے بھی کسو سے آنکھیں لڑائیاں ہیں

تک مل کہ سو ہیں کی ناموس خامشی کھو  
وہ چارہ دل کی باتیں اب منہ پر آئیاں ہیں

آئینہ ہو کہ صورت معنی سے ہے لبالب  
راز نہان حق میں کیا شوق نمایاں ہیں

۲۶۱/۱ اس غزل پر انعام اللہ خاں یقین، شاہ حاتم اور تاباں نے بھی غزلیں لکھی ہیں۔ شاہ حاتم نے اپنی غزل یہ: ”طرز یقین“ کا عنوان دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ زمین شاید انعام اللہ خاں یقین ہی کی نکالی ہوئی ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مرحب گردو دیوان یقین کے دیباچے میں لکھا ہے کہ شاہ حاتم نے اپنی غزل پر ”بو“ طرز یقین“ کا عنوان دیا ہے، اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یقین کا ایک مخصوص طرز تھا اور اس نے شاہ حاتم کو بھی یک گونہ متاثر کیا تھا۔ میرا خیال ہے مرزا فرحت اللہ بیگ کی یہ رائے درست نہیں۔ اس زمین میں یقین کی غزل کسی خاص رہنے کی نہیں ہے، اور نہ ہی یقین کے پورے کلام میں کسی طرز کو احساس ہوتا ہے۔ شاعر وہ بے شک اچھے تھے، لیکن ایسے نہیں کہ حاتم جیسے لوگ ان کے طرز کو منفرد بنائیں اور اس کی نقل کریں۔ شاہ حاتم نے (اردو شعرا کے عام طریقے و طواری کے برخلاف) اپنے سے کم عمر معاصروں کی تحریف و توصیف میں بڑے فیاضانہ رویے سے کام لیا ہے۔ انھوں نے اپنی بعض غزلوں پر ”بو“ طرز سودا“، ”بو طرز یقین“ وغیرہ لکھا ہے، اس سے مراد یہی ہے کہ ان شعرا کی زمینوں میں غزل لکھ کر وہ ان کی قدر و قیمت کا اعتراف کر رہے ہیں۔ زیر بحث غزل میں بھی یہی معاملہ ہے، اور

حق یہ ہے کہ خود شاہ حاتم اور پھر میر کی غزلیں اس زمین میں یقین کی غزل سے بڑھی ہوئی ہیں۔ تاباں کی غزل البتہ معمولی ہے۔ لیکن شاہ حاتم کا ایک شعر تاباں کے شعر سے لڑ گیا ہے۔ ممکن ہے حاتم نے تاباں کے شعر پر شعر کہا ہو۔ شعر حاتم کا بہر حال تاباں کے شعر سے بہتر ہے۔ تاباں کا شعر ہے۔

جھکی دکھا بھجک کر دل لے کے بھاگ جانا  
کیا اچھلائیاں ہیں کیا اچھلائیاں ہیں  
اب شاہ حاتم کو سنئے۔

تک اک سرک سرک کر آدھنٹنا بغل میں  
کیا اچھلائیاں ہیں اور کیا ڈھنٹائیاں ہیں  
زیر بحث غزل میں میر کا مطلع کوئی بہت عمدہ نہیں۔ اسے صرف اس لئے دکھا ہے کہ تین شعر پورے ہو جائیں۔ ”دیکھیں“ اور ”آنکھیں“ کا ضلع تو اچھا ہے، مضمون میں باک پن ہے، لیکن کوئی تازہ پہلو نہیں۔ ان قافیوں کو حاتم اور تاباں نے بہت عمدہ نظم کیا ہے۔

قسمت میں کیا ہے دیکھیں جیتے بچیں کہ مرجائیں  
قافل سے اب تو ہم نے آنکھیں لڑائیاں ہیں  
(تاباں)

زلفوں کا تل بناتے آنکھیں چراکے چلنا  
کیا کم نگاہیاں ہیں کیا کج ادائیاں ہیں  
(حاتم)

یقین نے ایک شعر البتہ خوب کہا ہے۔

ہم تو چلے پہ یارب آباد رکھو ان کو  
ان بانچوں میں کیا کیا دھو میں چائیاں ہیں  
مصرع ثانی میں قافل کو ظاہر کر دیتے تو شعرا اور بہتر ہو جاتا۔

حاتم کا ”تک اک سرک سرک کر“ والا شعر تو ہماری غزل کے زبوروں میں شمار ہونے کے قابل ہے۔ میر کا مطلع ان دونوں ہی کے سامنے بے تیرہ گیا۔



۲۶۱/۲ یہ شعر میر نے الہٰتہ ایسا نکال دیا ہے کہ اس پر سیکڑوں غزلیں قربان ہو سکتی ہیں۔ ”ناموس خاموشی“ خود ہی نہایت عمدہ اور معنی خیز ترکیب ہے، کیوں کہ خاموش رہنا عشق، عاشقی اور معشوقیتوں کی ناموس کا سناٹا ہے اور تینوں ہی کو رسوائی سے محفوظ رکھتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ خاموشی کی ایک ناموس تھی، ایک آبرو تھی۔ جوں ب کشتائی سے غارت ہو جائے گی۔ پھر ”سو برس کی“ نہایت عمدہ فقرہ ہے، کیونکہ اس میں مبالغہ ہے، لیکن کثرت مبالغہ نہیں، بلکہ اس کی جگہ غیر قطعیت ہے۔ یعنی یہ سو برس کا عرصہ چند برسوں یا مہینوں ہی کا ہو سکتا ہے۔ لیکن شظیم کو یہ مدت سو برس لگتی ہے۔ ”تک سن کا عمر بھر کی“ کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ پھر ”سو برس“ کا تقابل دو چار دل کی باتوں سے کیا، یعنی سب باتیں نہیں کہہ رہے ہیں، اور یہ بھی کہ خاموشی تو سو برس کی تھی، مگر باتیں دو ہی چار کہیں گے۔ دل کی باتوں کا منہ پر آنا بھی خوب ہے۔ ”تک سن“ میں بھی دو معنی ہیں۔ (۱) سنو، یعنی بشو، اور (۲) متوجہ کرنے کے لئے، مثلاً سنو فلاں شخص کیا کہتا ہے؟ جیسا کہ آتش کے مطلع میں ہے، کہ سارا جادو صرف شروع کے تین لفظوں میں ہے۔

سن تو کسی جہاں میں ہے حیرا فسانہ کیا

کہتی ہے تجھ کو خلق خدا غائبانہ کیا

لیکن میر کا ”تک سن“ آتش کے ”سن تو کسی“ سے بہتر ہے، کیوں کہ میر کے لہجے میں چیلنج یا مبارز طلبی کا شائبہ نہیں ہے، اور معنی دونوں پھر بھی موجود ہیں۔

۲۶۱/۳ معنی اور صورت کی بحث ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ (۲۲۲/۲) یہاں اس سمون کا ایک اور پہلو سامنے آتا ہے۔ ذات حق کا راز پوشیدہ ہے، لیکن ذات حق کو خود نمائی کا اس قدر شوق ہے کہ آئینہ (عکس) اور صورت (Appearance) دونوں ہی حقیقت سے لبریز ہیں۔ آئینہ تو اس لئے لبریز ہے کہ وہ آئینہ دل ہے اور اس میں جمال الہی منعکس ہوتا ہے۔ اور صورت اس لئے معنی سے لبریز ہے کہ اللہ تعالیٰ نے انسان کو اپنی صورت پر پیدا کیا۔ (ان اللہ خلق آدم علی صورۃ) آئینے کو چونکہ دریا سے تشبیہ دیتے ہیں، اور صورت بمعنی (unreality) یعنی بمعنی سراب ہے، اور سراب پر بھی پانی کا گمان ہوتا ہے، اس لئے ”لبالب“ بھی بہت خوب لفظ ہے۔ اس سلسلے میں ۲۲۳ بھی ملاحظہ ہو۔

جناب شاہ حسین نہری نے مجھے متوجہ کیا ہے اور بجا طور پر متوجہ کیا ہے کہ میں نے ان اللہ خلق آدم علی صورت سے متعلق کوئی حوالہ درج نہیں کیا۔ میں نے یہ قول صوفیاء کے ملفوظات میں دیکھا ہے۔ مدت ہوئی میں نے اپنی کسی اور تحریر میں اسے کسی دوسرے سیاق و سباق میں استعمال کیا تھا۔ وہ تحریر میرے والد جناب محمد غلیل الرحمن فاروقی مرحوم و میر کی نظر سے گذری تھی لیکن انھوں نے اس پر کوئی اعتراض نہ کیا تھا۔ میرے والد مرحوم حضرت شاہ اشرف علی تھانوی اور پھر حضرت شاہ وحی اللہ صاحب سے بیعت تھے اور نہایت محتاط بزرگ تھے۔

بہر حال میں جناب نہری کی اس اطلاع کے لئے ان کا شکر گزار ہوں کہ مولانا عبدالرشید نعمانی نے اس قول کو حدیث بتایا ہے لیکن کوئی سند نہیں دی۔ جناب نہری کی یہ اطلاع بھی اہم ہے کہ قرآن پاک میں جگہ جگہ یہ ذکر تو ہے کہ اللہ نے انسان کی صورت بنائی، مثلاً سورہ اعراف کی آیت شریفہ میں ہے وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ۔ (اور ہم نے تم کو پیدا کیا پھر ہم نے تمھاری صورت بنائی۔ ترجمہ حضرت شاہ اشرف علی تھانوی) یا، اور ہمیں نے تم کو (ابتدا میں مٹی سے) پیدا کیا پھر تمھاری صورت شکل بنائی، ترجمہ حضرت مولانا فتح محمد صاحب جالندھری)۔

یہ باتیں میر کے شعر کو سمجھنے میں بہر حال معاون ہیں۔



۲۶۲

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں  
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر  
میں درد ہی خلوتی راز نہاں ہوں

پنچ ہے مرا پنچہ خورشید میں ہر صبح پنچہ خورشید = سورج کی کرنیں  
میں شانہ صفت سایہ رو زلف بتاں ہوں سایہ = عیار

تکلیف نہ کر آہ مجھے جنبش لب کی تکلیف = کوئی کام کرنے  
میں صد سخن آفستہ بہ خوں زیر زباں ہوں کے لئے کہنا

اک وہم نہیں بیش مری ہستی مودوم  
اس پر بھی تری خاطر نازک پہ گراں ہوں

خوش باشی و تنزیہ و تقدس تھے مجھے میر  
اسباب پڑے یوں کہ کئی روز سے یاں ہوں

۲۶۲/۱ اس غزل میں دس شعر ہیں، اور پوری غزل میں تعلق، فکر اور درون بینی کے عناصر اس طرح  
پیوست ہیں کہ اگرچہ ہر شعر بہت اعلیٰ پائے کا نہیں ہے، لیکن انتخاب کرنے میں مجھے بڑی مشکل ہوئی۔

کیونکہ ہر شعر کسی نہ کسی پہلو سے قابل لحاظ تھا۔ بہر حال، میں نے چار شعر نکال دیئے ہیں۔ مطلع اگرچہ  
سب سے کمزور ہے، لیکن اسے غزل کی شکل قائم رکھنے کے لئے شامل کر لیا۔ مطلع میں اگرچہ کوئی بات نہیں،  
لیکن پھر بھی ایک زور اور گرمی ہے۔ آتش کے یہاں اس طرح کے شعر بہت ملتے ہیں جن میں بلند آہنگی تو  
ہے لیکن مضمون اور معنی کے لحاظ سے کچھ نہیں۔ شعر زیر بحث اتنا کمزور تو نہیں کہ توجہ انگیز نہ ہو، لیکن میری  
معمولہ مضمون آفرینی یا معنی آفرینی اس میں نہیں۔ ہاں کیفیت اور زور ہے۔ چونکہ آگ کو پھونک مار کر  
روشن کرتے یا بجھاتے ہیں، اس لئے آگ اور شعلہ کے مفہوم والے تمام الفاظ میں ”ہم نفساں“ کے ساتھ  
ضلع کا ربط ہے۔

غزل ۲۵۱ اور غزل زیر بحث کی ہجری ایک ہے، صرف قافیہ بدلا ہوا ہے۔ غزل ۲۵۱ کی زمین  
میں مصحفی نے غزل کہی ہے، لیکن دراصل مصحفی کی وہ غزل میر کی زیر بحث غزل کا جواب ہے۔ مصحفی کی  
غزل میں تعلق اور نظر یک جا ہیں اور انھوں نے بعض شعر بہت عمدہ نکالے ہیں۔ ان کا مطلع بھینا میر کے  
زیر بحث مطلع کا جواب ہے، اور حق یہ ہے کہ اس سے بہتر ہے۔

مخلوق ہوں یا خالق مخلوق نما ہوں  
معلوم نہیں مجھ کو کہ میں کون ہوں کیا ہوں

۲۶۲/۲ مصحفی نے اپنی محوۃ بالا غزل میں اس مضمون کو نئے رنگ سے اٹھایا ہے۔ ان کے یہاں میر کا  
سام کا شغفاتی لہجہ تو نہیں، لیکن سوا لہجہ امد از خوب ہے۔

ہوں شاہد تنزیہ کے رخسار کا پردہ  
یا خود ہی مشاہد ہوں کہ پردے میں چھپا ہوں

میر کے یہاں لفظ ”وہی“ بڑا پر قوت اور معنی خیز ہے۔ میر نے حسب معمول چھوٹے چھوٹے  
لفظوں میں بڑے معنی اور امکانات بھر دیئے کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ شعر کے مضمون پر تفصیلی بحث کے  
لئے ملاحظہ ہو غزل ۲۵۶۔ شعر زیر بحث میں ”خلوتی راز نہاں“ کے ایک معنی ہیں۔ ”راز نہاں کی خلوت  
میں رہنے والا“۔ دوسرے معنی میں ”راز نہاں کی خلوت (خلا = مکمل تنہائی) کو پسند کرنے والا“۔ تیسرے  
معنی ہیں ”راز نہاں کو جاننے والا“۔ لفظ ”خلوتی“ اکثر لغات میں نہیں ہے۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی



خلوتیان سے کدو کم طلب و تہی کدو

یہ شعر ۲۵۶/۵ کے بہت قریب معلوم ہوتا ہے، لیکن ایک اور بات بھی ہے، مسعودیہ کا ذکر ہم غزل ۲۵۶ میں پڑھ چکے ہیں۔ ان کا قول ہے کہ روح عالم صانع سے ہے، نہ کہ عالم مصنوع سے۔ (یعنی روح دراصل اللہ کی صفات میں سے ہے، یا اگر ذرا ہمت سے کام لیا جائے تو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ روح غیر مخلوق ہے۔) مسعودیہ کہتے ہیں کہ روح دراصل انسانیت کے آئینے میں جمالِ رحمانی کا انعکاس ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر کے شعر کا مضمون صرف یہی نہیں کہ ”میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ چاہا جاؤں“ اس لئے میں نے دنیا بنائی۔“ اس شعر کا مضمون یہ بھی ہے انسان دراصل جمالِ الہی کا دکھار ہے، جیسا کہ ولی نے اپنے شعر میں واضح الفاظ میں کہا۔

خوب ہی آکے کھلا صورت انسان میں آ

اس قدر ہوتا نہیں دستِ حقانی کا اثر

ہفتی: فورٹید تیرے گیسوؤں کا شانہ ہے

بہن کہ ہریک موے زلف افشاں سے ہے نار شعاع

ہنچہ خورشید کو سمجھے ہیں دست شانہ ام

ظاہر ہے کہ مانع اور غالب دونوں نے میر سے استفادہ کیا ہے۔ ان کے شعروں سے میر کا شعر چل کرنے کے لئے کچھ اشارے بھی نکلتے ہیں، لیکن میر کا شعر تینوں سے بڑھا ہوا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ میر نے ”غنچہ خورشید“ میں اپنا پیچہ دے کر خود کو سورج کے مقابل ٹھہرایا۔ پھر ان کے یہاں مراعات العظیر بھی زیادہ ہے۔ (پنجر، غنچہ خورشید، صبح، سایہ، رُزلف) معنی کے لحاظ سے دیکھئے تو ”غنچہ خورشید“ کو زلف معشوق کے برابر قرار دیا ہے، کیونکہ دونوں میں بارہکی، لطافت اور چمک ہے۔ دوسرے مصرعے میں ”سایہ رُز“ بمعنی ”عیار“ غیر معمولی لفظ رکھ دیا ہے۔ عیار ہمیشہ اپنے آقا کے ساتھ رہتا ہے، جہاں آقا وہاں عیار۔ اس طرح شانہ بھی زلف کے لئے عیار کا کام کرتا ہے، کہ جہاں تک زلف جاتی ہے وہاں تک کنگھی بھی ہوتی ہے۔ پھر زلف اور کنگھی میں وہی رشتہ ہے جو آقا اور اس کے عیار میں ہوتا ہے۔ آقا کی طرح زلف بھی بلند تر اور رفیع المرتبت ہے، اور عیار کی طرح شانہ بھی زلف سے کم رتبہ ہے۔ جس طرح عیار اپنے آقا کی خدمت کرتا ہے، اسی طرح شانہ بھی زلف کی خدمت کرتا ہے۔

لہذا ہر صبح میں معشوق کی زلف میں اپنی انگلیوں سے کنگھی کرتا ہوں۔ اس طرح میرا ہاتھ مچھو  
خورشید میں دو طرح سے ہے۔ ایک تو یہ کہ جو شخص معشوق کی زلف میں کنگھی کرتا ہے، وہ آفتاب جیسا سر پہ  
رکھتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ معشوق کی زلف مثل مچھو خورشید ہے۔ میں اس میں کنگھی کرتا ہوں تو گویا مچھو



خورشید سے بچ کر تباہوں۔ ایسے مصرعے کے بعد دوسرا مصرع حاصل ہونا بہت مشکل تھا، لیکن میر نے کس قدر آسانی سے یہ منزل سر کی۔ مصرع اولیٰ پر ترقی کر کے خود کو آقاے زلف کے ساتھ ساتھ چلنے والا عیار کہا، اور اپنی کارگزاری پوری طرح ثابت کر دی۔

ہماری داستانوں میں عیار گوشہ نشین (بیرہ) کے جاں نثار دوست، رازدار، اور وفادار خادم کی حیثیت سے اپنے شہزادے کی رکاب پر ہاتھ رکھے ہوئے، یا اس کی سواری کی زمام ہاتھ میں لے کر آگے آگے یا شہزادے کے ساتھ ساتھ چلتا ہوا دکھایا جاتا ہے۔ ممکن ہے یہ رسم عیاروں سے بھی زیادہ قدیم ہو، یا اہل عرب کا رواج ہو کیونکہ شیلی نے سیرت النبی (جلد اول) میں لکھا ہے کہ جب نبی آخر الزماں فتح مکہ کے دن مکہ میں داخل ہوئے تو حضرت ابو بکر الصدیقؓ آپ کی رکاب پر ہاتھ رکھے ہمراہ چل رہے تھے۔ اور سید سلیمان ندوی نے سیرت النبی (جلد دوم) میں لکھا ہے کہ جبہ الوداع کے موقع پر جناب رسالتؐ تاج بہ میدان عرفات میں تشریف لے گئے تو آپ کے اونٹ کی زمام حضرت بلالؓ کے ہاتھ میں تھی۔ اس طرح عیار (یا جاں نثار خادم دوست) کے بارے میں یہ رسم بہت پرانی ہے کہ وہ ہمیشہ اپنے بیرو کے ہم رکاب چلتا ہے۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ متکلم اپنے معشوق کی زلف کا عیار اور ہمیشہ اس کے ساتھ رہنے والا ہے۔

تاج اور غالب کے شعروں پر غور کریں تو ایک اور مفہوم کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ تاج اور غالب دونوں کے یہاں مضمون یہ ہے کہ سورج کی کرنیں معشوق کے بالوں میں کٹکھی کرتی ہیں۔ اس مضمون کی بنیاد اس بات پر ہے کہ صبح ہونے پر لوگ منہ دھونے کے لئے آئین یا برآمدے میں آ جاتے تھے۔ وہاں اکثر دھوپ بھی ہوتی تھی جس سے منہ دھونے والے (والی) کا چہرہ اور بال دیکھ اٹھتے تھے۔ اس پس منظر میں میر کے شعر کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں ہر صبح زلف معشوق میں اپنی انگلیوں سے کٹکھی کرتا ہوں۔ اور سورج کی کرن بھی اس کی زلف میں کٹکھی کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لہذا میرا بچہ ہر صبح "نچہ خورشید میں ہے۔" "نچہ خورشید" (سورج کی کرنیں) کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارہ معکوس بنایا ہے۔ یہ میر کا خاص انداز ہے۔

والان / برآمدے میں منہ دھونے کے بارے میں ملاحظہ ہو "باغ و بہار" (سیر دوسرے درویش کی حقہ۔ بھرے کی شہزادی کا):

ایک والاں میں اس نے لے جا کر بٹھایا اور گرم پانی منگو کر ہاتھ پاؤں دھلوائے۔  
میر کے مندرجہ ذیل شعر میں بھی آئین یا والاں میں منہ دھونے کا اشارہ ہے۔

دیکھ رہتے دھوتے اس رخسار کے

وایہ منہ دھوتے جو کتنی ماہ ماہ

(دیوان دوم)

چونکہ اس غزل میں تعلیٰ کے مضامین بہت ہیں، اور اس شعر کے پہلے ایک شعر میں اپنے شاعرانہ کمال کا ذکر کیا ہے کہ جلوہ ہے مجھی سے لب دریاے سخن پر، اس لئے شعر زیر بحث کو تمثیلی رنگ میں فرض کریں تو یہ معنی نکلتے ہیں کہ میں معشوقہ سخن کی مشاطگی کرتا ہوں اور اس کی زلفوں کو سنوارتا ہوں۔ "سایہ رو" کے معنی "شب رو" (یعنی چور) اور "نیم شب بیدار" بھی ہوتے ہیں۔ یہ معنی یہاں پوری طرح کارگر نہیں، لیکن بالکل بیکار بھی نہیں، کیوں کہ ان میں اور "زلف" میں ضلع کا ربط ہے۔ (زلف کا کام دل کو چرانا ہے۔ زلف رات کی طرح تاریک اور طویل ہوتی ہے، سوتے وقت اکثر چوٹی کھول دیتے ہیں، اس لئے زلف کو نیم شب بیدار فرض کر سکتے ہیں۔) ابواب شعر کہا ہے۔

۳۶۲/۴ غالب کا نہایت خوبصورت مطلع میر سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔

سرچشمہ فحشت زدل تاج زباں ہائے

دارم سخنے با تو و گفتن نہ توان ہائے

(میرے دل سے میری زباں تک ایک

سرچشمہ فنوں ہے۔ ہائے کہ مجھے تجھ سے کہنے کو

ایک بات ہے لیکن کہ نہیں سکتا۔)

غالب کا مطلع کیفیت کے اعتبار سے میر سے بڑھ گیا، لیکن میر کا شعر معنوی اعتبار سے بہت تیز وار ہے۔ میر کے مصرع ثانی میں دیکر بھی نہایت موثر اور دل دہلائے والا ہے۔ "آغشتن" کے معنی ہیں (۱) تھینڑا (۲) گوند جٹا (۳) ترکنا (۴) آلودہ کرنا۔ ظاہر ہے کہ پہلے تین معنی موقع کے لئے نہایت مناسب ہیں۔ یہ بات ظاہر نہیں کی ہے کہ وہ سیکڑوں باتیں کون سی ہیں جو فنون میں تریں یا تھنڑی ہوئی



ہیں۔ یہ بھی واضح نہیں کیا کہ وہ باتیں غون کیوں ہو گئیں۔ قاری یا سامع کے تخیل کو صد خن آغشتہ بہ غون زیر زباں کا غیر معمولی چکر مٹا کر اور متحرک کر دیتا ہے اور کئی طرح کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ ان گنت باتیں دل سے زبان تک آئیں اور خون ہو ہو کر زیر زباں جمع ہوتی گئیں۔ نحوی اعتبار سے بھی یہ جملہ بہت خوب ہے کہ خود کو صد خن زیر زباں کہا، یہ نہیں کہا کہ میں صد خن زیر زباں رکھتا ہوں۔

”تکلیف“ یہاں فارسی محاورے کے معنی میں ہے۔ فارسی میں ”تکلیف“ کسی کام کو، اور کسی کام کے کرنے کو کہتے ہیں۔ اردو میں اب یہ ”زحمت“، ”بیاری“، ”اذیت“ وغیرہ کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ لیکن ”کام“ یا ”کام کرنے“ کے معنی محاورے میں اب بھی پوشیدہ ہیں۔ مثلاً ”آپ ذرا اتنی تکلیف کریں کہ فلاں صاحب سے بات کر لیں۔“ یا ”آپ نے تکلیف کی، اس کا شکریہ۔“ میر نے ”تکلیف“ کو فارسی محاورے کے معنی میں کئی بار استعمال کیا ہے۔ ان کے علاوہ یہ صرف قائم کے یہاں نظر سے گذرا ہے۔ لیکن چونکہ وہ شعرا نے استعمال کیا ہے، اس لئے گمان گذرتا ہے کہ ”تکلیف“ کے یہ معنی اٹھارویں صدی کی اردو میں کسی نہ کسی حد تک مستعمل ضرور رہے ہوں گے۔

صبح چمن میں اس کو کہیں تکلیف ہوا لے آئی تھی  
رخ سے گل کو مول لیا قامت سے سرو غلام کیا

(میر، دیوان اول)

تکلیف باغ کن نے کی تجھ خوش وہاں کے تئیں  
دیتا ہے آگ دنگ ترا گلستاں کے تئیں

(میر، دیوان اول)

تکلیف نالہ کر نہ مجھے آخدا کو مان  
کیا جانے کیا غضب ہوا بھی ایک دم کے بچ

(قائم چاند پوری)

ترقی اردو بورڈ پاکستان کے ”اردو لغت“ میں ”تکلیف“ کے ایک معنی ”تحریک“ درج ہیں اور سند میں میر کا پہلا شعر (غلام کیا) اور قائم کا شعر لکھا ہے۔ فرید احمد برکاتی نے ”آندراج“ کا حوالہ دے

کر صحیح لکھا کہ فارسی میں ”تکلیف“ کے معنی ”کار فرمودن“ بھی ہیں لیکن انھوں نے اشعار زیر بحث میں ”تکلیف“ کے معنی غلط درج کئے ہیں، کیوں کہ انھیں بھی اس لفظ کے موجودہ مروج معنی (زحمت، اذیت، وغیرہ) سے دھوکا ہو گیا۔ اگر وہ ”چراغ ہدایت“ دیکھ لیتے تو بات صاف ہو جاتی۔ (خود ”آندراج“ نے یہ معنی براہ راست ”بہارِ نجم“ سے نقل کئے ہیں۔) ”چراغ ہدایت“ نے ”تکلیف کے برخاک انداختن“ کو ”حرف کے برخاک انداختن“ کے مرادف لکھا ہے اور ”قول نہ کردن“ معنی بتا کر شعر کاشی کا شعر نقل کیا ہے۔

سے خورد و مستانہ خرامید پہ صحرا  
بر خاک نہ انداختہ تکلیف ہوا برا  
(اس نے شراب پی اور صحرا کی جانب مستانہ چلا،  
اس نے ہوا کی کہی ہوئی بات ٹھکرائی نہیں۔)

اس طویل تحریر کی ضرورت یہ ظاہر کرنے کے لئے تھی کہ پرانے شعراء خاص کر بڑے شعراء کے ہر لفظ پر غور کرنا ضروری ہے۔ یہ قیاس کرنا غلط ہو گا کہ وہ ہر لفظ کو انھیں معنی میں استعمال کرتے ہیں جو ہمارے وقت میں مروج ہیں، یا جو ہمارے علم میں ہیں۔ اب اس مصرعے کی معنوی حیثیت کو ایک بار اور دیکھئے۔ شکم چونکہ شاعر ہے، اس لئے لوگ توقع رکھتے ہیں کہ وہ کچھ کلام کرے گا۔ شکم جواب میں کہتا ہے کہ مجھے کلام کرنے کے لئے نہ کہو۔ اب لفظ ”آہ“ جو عام طور پر رگی سا ہوتا ہے۔ دہرے معنی کا حامل ہو جاتا ہے۔ ایک طرف تو یہ ”تکلیف“ کے مطلع کا لفظ ہے، اور دوسری طرف اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ میں صد خن آغشتہ بہ غون ہوں، اس لئے کلام نہیں کر سکتا، صرف آہ کر سکتا ہوں۔ اب ”خن“ کی معنویت بھی وہ بالا ہوتی ہے کہ ”خن“ بمعنی ”شعر و شاعری“ بھی ہے اور بمعنی ”گفتگو“ بھی زیر دست شعر ہے۔ اس مضمون کو ہلکا کر کے دیوان دوم میں یوں کہا ہے۔

مصلحت ہے میری خاموشی ہی میں اے ہم نفس  
لو نہ بچے بات سے جو ہوٹ اپنے وا کروں



اتنے کچھ اب سہوں کی نظر میں سبک ہوئے

چہتے ہم آو یاں ترے جی پر گراں رہے

لیکن میر نے جو پہلو پیدا کیا ہے وہ اپنی الگ شان کا حامل ہے۔ میں مٹ کر خاک ہو گیا، یعنی میری جتنی اب صرف وہم و تصور کے برابر ہو گئی، یا میں اس قدر دماغ ہو گیا کہ میری جتنی صرف وہم ہو کر رہ گئی ہے۔ یا پھر یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر انسان کی جتنی وہم اور غیر متعبر ہوتی ہے، میں بھی انسان ہوں، لہذا میری بھی جتنی غیر متعبر ہے۔ اب دوسرے مصرعے میں کہا کہ اس وہم و ہمت کے باوجود تجھے میرا ہونا نہ ٹھنکے اور میں تیرے عزائم ہارک پر ہار ہوں۔ اس وقت تو میرا وجود اور عدم برابر ہے۔ پھر بھی شاید تو مجھے اس سے زیادہ وعدہ کرنا چاہتا ہے۔ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنوی تہ داری سے خالی نہیں۔

دعا ان وہم میں اس مضمون کو نئے رنگ سے کہا ہے۔ وہاں کیفیت زیادہ ہے۔

خاک ہوئے بر باد ہوئے پامال ہوئے سب مجھوئے

اور شدائد عشق کی رو کے کیسے ہم بہوار کریں

۲۶۲/۶ اس مضمون کو متعدد بار کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۰۲۔ لیکن یہاں دوسرے مصرعے میں سبک دہانی کمال کی ہے اور ہزار مہاتموں پر فوقیت رکھتی ہے۔ انسان کو دنیا میں بدرجہ مجبوری آنا پڑا ہے۔ یہ مجبوری دو طرح کی ہے۔ ایک تو وہ قدیمی اور آغا زی مجبوری یعنی گناہ آدمی، جس کے باعث حضرت آدم کو بہشت چھوڑنی پڑی۔ دوسری وہ عمومی مجبوری جو حضرت آدم کے بعد (اور ان کی وجہ سے) ہر انسان کا مقدر ہے۔ یعنی انسان کو پیدا ہونا، اور اس کی روح کو عالم ارواح سے عالم آب و گل میں آنا پڑتا ہے۔ ان دو عظیم الشان الم ناگ تھا کہ کو "اسباب پڑے یوں" جیسے بہیم، معنی خیز، اور بظاہر سرسری فقرے میں بند کر دیا ہے۔ پھر انسان مدت مدید سے یہاں ہے، لیکن اس کی یہ مدت اس مدت سے کم ہے جب وہ عالم ارواح میں تھا (کیوں کہ اس کا آغاز روز الست کو ہوا تھا)۔ اور اس مدت (یعنی ابد الآباد) سے تو بہت ہی کم ہے جو عالم مقبلی میں روح کا مقدر ہے۔ لہذا ان طویل زمانوں کے مقابلے میں بنی نوع انسان کی تاریخ بہت ہی مختصر ہے، اور اسے محض "کئی روز" سے تعبیر کرنا کمال معنی خیزی اور انتہائے بلاغت ہے۔ شعر میں محرومی اور دماندگی اور مجبوری کا لہجہ ہے۔ لیکن چونکہ کسی بھی انسان کی مدت حیات بنی نوع انسان کی پوری

تاریخ کے مقابلے میں بہت کم ہوتی ہے، اس لئے ایک ہلکی سی امید کی کرن بھی ہے کہ یہ مجبوری بہت دیر نہ رہے گی۔

ممکن ہے میر نے اپنا شعر حافظ سے مستعار کیا ہو۔

ظائر گلشن قدسم چہ وہم شرح فراق

کہ دریں دام کہ حادثہ چوں افتادم

(میں گلشن قدس کا ظائر ہوں، فراق کی تفصیل کیا بیان

کروں، کیا بتاؤں کہ اس دام کہ حادثہ میں کیسے پھنس

گیا۔)

بے شک میر کے پاس حافظ کے زبردست استعارہ و پیکر "دام کہ حادثہ" کا جواب نہیں۔ لیکن میر کے یہاں تہ داری زیادہ ہے۔ دونوں شعر اپنی اپنی جگہ بے نظیر ہیں۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں اجتماع صفات اور قاری عربی الفاظ کی کثرت اور اس کے مقابلے میں مصرع ثانی کی سادگی کا تضاد بھی بہت خوب ہے۔ اس میں ایک معنوی پہلو بھی ہے، کہ مصرع اولیٰ کے ذرق برق الفاظ عالم ارواح میں متکلم کی تو نگری اور مصرع ثانی کے سادہ الفاظ عالم آب و گل میں متکلم کے افلاس اور بے چارگی کی علامت ہیں۔



۲۶۳

کہاں تک بھلا روز کے میر صاحب  
اب آنکھوں کے گرد اک دم دیکھتے ہیں

۲۶۳ محمد سن مسکری نے اکثر یہ بات کہی ہے کہ میر اپنی خودی سے زیادہ اپنی انسانیت کو پیش کرتے ہیں، اور وہ معمولی باتوں میں بھی المیہ کا وقار پیدا کر دیتے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے اپنے مضمون "میر جی" میں میر کے دیوان اول کا یہ مطلع نقل کیا ہے۔

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے

رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے

پھر مسکری صاحب لکھتے ہیں (اور بالکل صحیح لکھتے ہیں) کہ "اس شعر میں جو رنجیدگی پیدا ہوتی ہے وہ رونے کی وجہ سے نہیں، بلکہ رومال کے ذکر سے۔ یہ ایک لفظ بجلی کی سی تیزی سے سارا منظر ہمارے سامنے لے آتا ہے کہ یہ دنیا کیا جگہ ہے۔ یہاں کے آدمی کون لوگ ہیں۔ ان سے کس بات کی توقع کی جاتی ہے اور ان سب کے سامنے میر کا غم کیا ہے؟" اس کے بعد مسکری صاحب میر کے زیر بحث شعر نقل کر کے کہتے ہیں کہ یہاں میر نے "ایک عامیانہ چیز کی مدد سے رنجیدگی پیدا کی ہے۔"

اس میں کوئی شک نہیں کہ زیر بحث شعر میں جب الم ناک غم گینی ہے۔ اور اس کیفیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس میں آنکھوں کے دم کر جانے کا ذکر کیا گیا ہے، یعنی ایسی حقیقت کا جو عام زندگی سے ماخوذ ہے۔ لیکن رومال والے شعر میں مضمون زیادہ اہم ہے، کیفیت نہیں۔ مسکری صاحب نے مضمون آفرینی کے پہلوؤں پر مزید غور کیا ہوتا تو دیکھتا اس نتیجے پر پہنچتے کہ رومال کے ذکر کے باوجود اس شعر میں زور، اشک باری کے مضمون کو سننے رنگ سے پیش کرنے سے پیدا ہوا ہے۔ دراصل اس مضمون کو دلی بہت پہلے ہاندھ چکے تھے اور میر نے دلی کے مضمون پر ترقی کی ہے۔

نہ پوچھو عشق میں جوش و خروش دل کی مابیت

برنگ ابر دریا بار ہے رومال عاشق کا

ملاحظہ رہے کہ رومال والے شعر میں کیفیت "دو دو دن تک" کے سادہ اور بظاہر معصوم مبالغے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ میر کا شعرولی سے بہتر ہے، کچھ تو اس وجہ سے کہ ولی کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے، اور کچھ اس وجہ سے کہ میر نے "دو دو دن تک" کا گھریلو فقرہ رکھ دیا ہے۔ مضمون میں اولیت کا شرف بہر حال ولی کو ہے۔ شعر زیر بحث کا مضمون البتہ میر کا اپنا ہے۔ اس زمین و بحر میں غالب اور سودا کی بھی غزلیں فوراً یاد آتی ہیں۔ نو جوان غالب کی غزل میر اور سودا دونوں کی غزلوں سے بہتر ہے، لیکن "درم" کا قافیہ (یا آنکھوں کے دم کر جانے کا مضمون) ہاندھنے کی ہمت نہ سودا کو ہوئی نہ غالب کو۔ میر نے یہ مضمون کم سے کم دو بار اور کہا ہے۔

آنکھوں نے میر صاحب و قبلہ دم کیا

حضرت بکا کیا نہ کرو رات کے تئیں

(دیوان اول)

بگائے شب و روز اب چھوڑ میر

نواح آنکھوں کا تو درم کر گیا

(دیوان چہارم)

دیوان اول کے شعر کا مصرع اولیٰ خوب ہے اور دیوان چہارم کے شعر کا مصرع ثانی۔ لیکن شعر زیر بحث کے دونوں مصرعے نہایت نپے تلے اور برجستہ ہیں۔ مصرع اولیٰ کا استفہام خوب ہے اور مخاطب بھی خوب ہے۔ اس مخاطب میں بے تکلفی اور پختہ رنگ ہے۔ دیوان اول کے شعر کا طرز مخاطب نسبتاً مصنوعی ہے اور دیوان چہارم کے شعر کا طرز مخاطب تھوڑا سا تحکمانہ اور تکلف لئے ہوئے ہے۔ علاوہ بریں، شعر زیر بحث میں "دیکھتے ہیں" میں اس بات کا کنایہ ہے کہ خطاب کرنے والے بہت سے لوگ ہیں۔ "آنکھوں" اور "دیکھتے ہیں" میں ضلع بھی بہت خوب ہے۔



۲۶۳

عام حکم شراب کرتا ہوں  
مقتب کو کہاب کرتا ہوں

نک تو رہ اے بنائے ہستی تو  
تجھ کو کیا خراب کرتا ہوں

کوئی سمجھتی ہے یہ ہلک میں عبت  
تفکری پر عتاب کرتا ہوں

جی میں پھرتا ہے میر وہ میرے  
جاگتا ہوں کہ خواب کرتا ہوں

۱/ ۲۶۳ یہاں مضمون کچھ خاص نہیں، لیکن مصرع ثانی دو معنی کا حامل ہے (۱) حکم شراب کے عام ہونے پر مقتب جل کر کہاب ہو جائے گا، اور (۲) مقتب کی ٹکا ہوئی ہو جائے گی اور میں (یا سب پینے والے) اس کو کہاب کر کے کھا جائیں گے۔ فعل کا مینہ حال ہے، لیکن اس سے مستقبل کے بھی معنی نکلتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: "اب میں وہ کام کرتا ہوں جس پر زمانہ حیرت کرے گا۔" یہ نحوی خوبی شعر میں مزید ہے۔ اگلے شعر میں فعل کا استعمال اسی نیچ پر ہے۔

مرزا فرحت اللہ بیگ نے دیوان یقین کے دیباچے میں لکھا ہے کہ میر نے یہ شعر امیر خسرو سے ترجمہ کر لیا ہے۔

عام حکم شراب ی خواہم

مقتب را کہاب میں خواہم

اس بات سے قطع نظر کہ میر کا شعر فارسی کا سراسر ترجمہ نہیں ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ فارسی شعر کلیات خسرو میں نہیں ملتا۔ اس بات کا امکان ہے کہ یہ شعر کسی اور کا ہو۔ اور اس بات کا بھی امکان ہے کہ کسی نے میر کے شعر کی فارسی بنادی ہو۔ فرحت اللہ بیگ نے یہ بات بہر حال صحیح لکھی ہے کہ پرانے لوگ غیر زبان کے اشعار کا ترجمہ کر لیا، عیب نہیں سمجھتے تھے۔ انھوں نے اس مسئلے پر تفصیلی بحث نہیں کی ہے۔ تفصیلی بحث کا موقع یہاں بھی نہیں، لیکن میں اتنا کہہ دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ ترجمہ کرنا بھی مضمون آفرینی کے اصول میں شامل ہے، خاص کر جب ترجمہ اصل سے بڑھ جائے (جیسا کہ میر نے اکثر کیا ہے)۔

پرانی شعریات میں استفادہ غیر کی حسب ذیل شکلیں تھیں۔ (۱) سرقہ (۲) توارد (۳) ترجمہ (۴) اقتباس (۵) جواب۔ آخری شکل سب سے زیادہ مستعمل تھی، یعنی کسی اور کے شعر یا کسی اور کی غزل کے مضامین کو بہتر طور پر پیش کرنا۔ یہ اعلیٰ درجے کا ہنر تھا۔ ملاحظہ ہو ۲۲۶/۱۔

۲/ ۲۶۳ بنائے ہستی کو خراب کرنے کا دعویٰ اور اس پر یہ مخاطب کہ تو تھوڑی دیر ٹھہر، پھر دیکھ ترا کیا حال کرتا ہوں۔ بہت لطیف ہے۔ ظاہر ہے کہ "نک تو رہ" محاوراتی ہے اور اس کا لغوی مفہوم اس سے متعارف ہے۔ اسی بنا پر شعر میں یہ تناؤ پیدا ہوا ہے۔

لیکن شعر میں لطف کے اور بھی پہلو ہیں۔ "بنائے ہستی" سے مراد خود اپنی زندگی ہو سکتی ہے، پوری دنیا ہو سکتی ہے، پوری کائنات ہو سکتی ہے۔ یہ بات بھی واضح نہیں کی ہے کہ ہستی کی عمارت کو کس طرح خراب کریں گے۔ "خراب" کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) ویران اور منہدم (۲) تباہ حال، یعنی برا۔ دوسرا مفہوم کیفیاتی ہے، جیسے ہم کہتے ہیں فلاں شخص کا کردار خراب ہے، یا فلاں شخص بڑی خراب اردو لکھتا ہے۔ پہلے معنی کی رو سے بنائے ہستی کی خرابی اسے ویران اور برباد کرتا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے اس کی خرابی اس کے کردار کو گندہ اور خراب کرتا ہے۔ خرابی کس طرح ہوگی، یہ ظاہر نہ کر کے لطیف ابہام رکھ دیا ہے۔ مثلاً اپنی زندگی مراد ہے تو (۱) خودکشی کر لیں گے (۲) آوارہ و برباد ہو جائیں گے۔ (۳) زندگی کو لہو و لعب میں صرف کریں گے۔ وغیرہ۔ اگر پوری دنیا یا کائنات مراد ہے تو (۱) اسے ویران کر دیں گے۔ (۲) اس قدر بدنام کر دیں گے اور اس کی اس قدر برائی کریں گے کہ لوگوں کو اس سے نفرت ہو جائے گی۔



(۳) اس کے کلام کو درہم برہم کر دیں گے۔ وغیرہ۔

”بنائے ہستی“ سے مراد معشوق بھی ہو سکتا ہے، جیسا کہ ایک شعر میں میر نے معشوق کو ”باعث حیا سبب“ کہا ہے۔

حقی جامہ ظلم ہے اسے باعث حیات  
پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے سچ

(دیوان سوم)

اب مراد یہ ہوئی کہ تھوڑے سی دنوں میں ہم معشوق کے اخلاق کا ذکر رکھ دیں گے۔ یہ مفہوم دور کا ہو سکتا ہے، لیکن بالکل ناممکن نہیں۔ قائم کا شعر ہے۔

وہ خوبرو ہے کون سا جگ میں فرشتہ وں  
وہ روز مل کے ہم جسے بد خو نہیں کیا  
اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان دوم میں یوں پانچا ہے۔

خوار تو آخر کیا ہے گھوٹوں میں تو نے مجھے  
تو کسی اے عشق جو تجھ کو بھی میں رسوا کروں

یہاں معنی کے پہلو بہت کم ہیں، اور ابہام میں کوئی امکانات نہیں۔ واضح رہے کہ ابہام اسی وقت کارگر ہوتا ہے جب معنی کے کئی امکانات پیدا ہوں، جیسا کہ شعر زیر بحث میں ہے۔

”بنائے ہستی“ سے معشوق مراد نہ لیں تو شعر میں عجب قلندرانہ انقلابی بانک پن اور اکڑ ہے۔ اس میں تھوڑی سی جھلک غلافت کی بھی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو شعر کا مرتبہ پست ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ معشوق پر داؤ چل جائے تو اسے راہ پر لگا لیں گے۔

”بنائے ہستی“ سے ”ہستی کی بنیاد“ (نہ کہ غارت ہستی) بھی مراد لے سکتے ہیں۔ ”بنا“ دونوں معنی میں مستعمل ہے۔

۳۶۳/۳ ”بھڑک“ بمعنی ”شعلہ“ تو لغات میں ملتا ہے، لیکن ”بھڑک“ بمعنی ”آگ“ نہیں ملتا۔ اب اسے میر کا تصرف کہئے، یا لغات کی نارسائی، یا مجاز مرسل کی عمدہ مثال فرض کیجئے، کہ قحطل کہہ کر قحطل

مراد لیا ہے۔ میں آخری صورت کو ترجیح دیتا ہوں۔ لیکن چونکہ پراکرتی لفظیات پر میر کی دسترس بہت وسیع تھی، اس لئے ممکن ہے کسی مقامی بولی میں ”بھڑک“ بمعنی ”آگ“ بھی ہو۔ بہر حال، اسی ایک لفظ کی تازگی شعر کو انتخاب میں رکھنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن بعض پہلو اور بھی ہیں۔ پہلے تو یہ دیکھیے کہ ”بھڑک“ کی وضاحت نہیں کی کہ یہ کون سی آگ ہے۔ لیکن ”بھڑک“ کہہ کر کلام میں زور بھی پیدا کیا اور یہ کتنا یہ بھی رکھ دیا کہ آگ پرانی ہے، اور سننے والے کو معلوم بھی ہے کہ یہ آگ کون سی ہے، کس کی لگائی ہوئی ہے۔ خود کھائی کا بھی لہجہ ہے، یعنی کوئی سامنے نہیں ہے اور شکلم اپنے دل سے بات کر رہا ہے کہ میں خواہ کھواہ اپنی پیاس پر خفا ہو رہا ہوں۔ یہ آگ وہ نہیں جو کسی چیز سے بجھ جائے۔ یہ کتنا یہ بھی بہت لطیف ہے کہ پہلے مصرعے میں صرف ”یہ بھڑک“ کہا۔ اور دوسرے مصرعے میں وضاحت کی کہ ”بھڑک“ سے پیاس مراد ہے۔ اب یہ نکتہ پیدا ہوا کہ آگ الگ چیز ہے اور پیاس الگ شے ہے۔ پیاس اس لئے لگی ہے کہ دل میں آگ لگی ہوئی ہے۔ آگ بجھے تو پیاس بجھے۔ محض پیاس پر خفا ہونا بے معنی ہے۔ پیاس تو آگ کا قحطل ہے، خود مختار نہیں۔ آگ تو بجھنے والی ہے نہیں۔ لہذا شعر میں عجب مایوسی اور بے چارگی ہے، لیکن یہ مایوسی اور بے چارگی کسی ماتم یا نالہ و زاری کو راہ نہیں دیتی، بلکہ اس میں ایک طرح کا اقبال (acceptance) ہے۔ اور یہ اقبال بھی کھٹکش کے بعد پیدا ہوا ہے۔ پہلے تو پیاس بجھانے کی کوشش کی (مثلاً دل کو کہیں اور لگنا چاہا، یا کار دنیا میں منہبک کرنا چاہا، یا شعر و شاعری سے بھلنا چاہا۔) جب اس میں کامیابی نہ ہوئی تو پیاس پر خفا ہوئے۔ اسے خشم و برہمی کے ذریعہ ڈرانا اور کم کرنا چاہا۔ (مثلاً خمیر نے ملامت کی، یا خود کو ہی دھمکی دی کہ اگر پیاس نہ بجھے گی تو نتیجہ برا ہوگا، وغیرہ۔) جب یہ سب تدبیریں کارگر نہ ہوئیں تو اس نتیجے پر پہنچے کہ اب اپنی تقدیر کو قبول ہی کرنا ہوگا۔ یہ آگ تو بجھنے والی نہیں۔ میں فضول ہی تفنگی پر برہم ہو رہا ہوں۔ ”کوئی بجھتی ہے“ کا فقرہ بھی بہت بلند ہے، کیوں کہ اس میں سب امکانات ہیں۔ (۱) آگ اپنے آپ بجھ جائے۔ (۲) کوئی اور آگ اسے بجھا دے۔ (۳) میں کوشش کروں تو بجھ جائے، وغیرہ۔

لطف یہ ہے کہ آگ کی نوعیت اب بھی واضح نہیں ہوتی۔ سب امکانات موجود ہیں۔ بہت عمدہ شعر کہا۔

۳۶۳/۳ ”نور اللغات“ میں ”جی میں پھرنا“ کے معنی ”بار بار کسی کا دھیان آنا“ لکھے ہیں اور سند میں



میر کا زیر بحث شعر دیا ہے۔ فرید احمد برکاتی نے بھی یہی معنی ”مہذب اللغات“ کے حوالے سے درج کئے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ یہ معنی شعر سے متبادر نہیں ہوتے۔ اگر معشوق کا دھیان بار بار آتا ہے تو یہ کوئی تعجب کی بات نہیں، اور اس شک کا کوئی موقع ہی نہیں کہ میں جاگ رہا ہوں کہ سو رہا ہوں؟ یہی بہتر ہے کہ یہاں ”پھرنا“ کو عام مفہوم (گشت کرنا، گھومنا پھرنا) میں لیا جائے اور ”جی میں پھرنا“ کو محاورہ فرض نہ کیا جائے۔

پرانے شعرا لفظ ”جی“ کو ”جان“ کے معنی میں استعمال کرتے تھے، خاص کر جب یہ لفظ کسی محاورے کا حصہ نہ ہو اور بطور اسم استعمال ہوا ہو، جیسے تاریخ۔

جی نہیں بچتا نظر آتا شبِ فرقت میں آج

کہکشاں نکوار ہے اور آسمانِ جلاو ہے

(کہکشاں کے نکوار اور آسمان کے جلاو ہونے کا مضمون میر درد کا ہے، پھر غالب نے بھی بڑا۔ یہ بحث الگ ہے۔) لہذا مصرعِ اولیٰ کا مطلب یہ ہے کہ معشوق میری جان میں گھومتا پھرتا ہے، یعنی میری جان میں اتر گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب جان ہی معشوق سے بس جائے تو یہ اتحاد بالمعشوق کی انتہائی منزل ہوگی۔ اسی لئے دوسرے مصرعے میں استغاب اور مسرت سے کہا کہ آیا میں جاگ رہا ہوں یا سو رہا ہوں (خواب دیکھ رہا ہوں؟) یعنی معشوق کا جان میں رخنہ بس جانا ایسی چیز ہے جو آسانی سے نصیب نہیں ہوتی۔

میر کے یہاں ”جی“ بمعنی ”جان“ کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۶۳، ۳/۲۵۸ وغیرہ۔

سراج اور تک آبادی نے اس مضمون کو ہلکا کر دیا ہے۔

یار کو بے حجاب دیکھا ہوں

میں سمجھتا ہوں خواب دیکھا ہوں

۲۶۵

مثال سایہ محبت میں جاں اپنا ہوں

تھمارے ساتھ گرفتارِ حال اپنا ہوں

مرے نمود نے مجھ کو کیا برابر خاک

میں نقشِ پا کی طرح پائمال اپنا ہوں

ترا ہے وہم کہ یہ نا تو اس ہے جاے میں

وگرنہ میں نہیں اب اک خیال اپنا ہوں

بلا ہوئی ہے مری گو کہ طبع روشن میر

ہوں آفتاب و لیکن زوال اپنا ہوں

۷۵۵

۲۶۵/۱ یہ غزل بیدل کی زمین و بحر میں ہے۔ فارسی ردیف ”خودیم“ کو اردو میں ”اپنا ہوں“ کر دیا

ہے۔ بیدل کا مطلع ہے۔

تھیر آئینہ عالم مثال خودیم

بہان گردش رنگست و پائمال خودیم

(ہم اپنے ہی عالم مثال کا آئینہ تھیر ہیں

(بہار و خزاں میں) رنگوں کا آنا جانا تو

محض بہانہ ہے۔ ہم خود اپنے ہی پائمال

ہیں۔)



خود اپنے ہی پامال ہونے کا مضمون میر نے اگلے شعر میں باندھا ہے۔ اس پر بحث آگے آتی ہے۔ شعر زیر بحث میں تشبیہ بھی نئی ہے اور مصرع چابی میں مضمون بھی نیا ہے۔ انسان اور اس کا سایہ دونوں میں ایسا رشتہ ہے کہ ایک کو دوسرے سے مفر نہیں۔ جہاں جسم ہے وہاں سایہ ہے اور جہاں سایہ ہے وہاں جسم۔ لہذا سایہ جسم کے جال میں ہے اور جسم سائے کے جال میں ہے۔ یہی حال شکلم اور محبت کا بھی ہے۔ جب تک شکلم ہے، جب تک اس کی محبت بھی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے جدا نہیں ہو سکتے۔ دوسرے مصرعے میں لطیف ابہام ہے۔ عاشق یوں تو معشوق کے ساتھ ہے، کیوں کہ اگر معشوق نہیں تو عاشق بھی نہیں، لیکن جس طرح عاشق اور محبت میں جسم اور سائے کا بندھن ہے، اسی طرح معشوق بھی اپنے حال میں (یعنی اپنے حسن اور معشوقی) میں گرفتار ہے، معشوق اپنے حسن سے الگ نہیں ہو سکتا اور عاشق کو محبت نہیں چھوڑ سکتی۔ اس طرح دونوں ساتھ ساتھ بھی ہیں اور ایک دوسرے کی طرح اپنے اپنے حال (یعنی اپنی اپنی حالت) کے گرفتار بھی۔

۲۶۵/۲ یہ مضمون ایک حد تک تو بیدل سے مستعار ضرور ہے (جیسا کہ میں نے ۲۶۵/۱ میں لکھا ہے) اور بیدل نے ایک اور شعر میں اپنے ہی پامال ہونے کا مضمون پھر باندھا ہے۔

شع آسودگی چہ امکانست

تاسرے بست پامال خودم

(اس بات کا کیا امکان کہ آسودگی کی شع

روشن ہو۔ جب تک سر ہے، جب تک ہم

آپ اپنے پامال ہیں۔)

لیکن واقعہ یہ ہے کہ بیدل کا مطلع (جو ۲۶۳ میں نقل ہوا) بہت عمدہ نہیں، کیوں کہ اس میں اپنے پامال خود ہونے کی دلیل نہیں، اور دونوں مصرعوں میں ربط بھی بہت نہیں۔ اور پر جو شعر نقل ہوا وہ نسبتاً بہتر ہے، لیکن میر کا مضمون بیدل سے پھر بھی آگے نکل گیا ہے۔ اور میر کا شعر ربط و مناسبت الفاظ کے اعتبار سے بھی بیدل کے دونوں شعروں سے بڑھا ہوا ہے۔

میر کے یہاں سب سے پہلا نکتہ یہ قابل غور ہے کہ بیدل کے علی الرغم ان کا مضمون اخلاقی یا

سبق آموزانہ نہیں، بلکہ تلکراتی ہے اور آفاقی محرونی کا حامل ہے۔ ”نمود“ بمعنی ”دکھائی دینا، ظاہر ہونا“ بھی ہے، اور بمعنی ”نمایاں ہونا“ بھی ہے۔ دونوں صورتوں میں نتیجہ ایک ہی ہے کہ میں جیسے ہی نمودار ہوا، خاک میں ملا دیا گیا۔ اب اس مضمون کے لئے مصرع چابی میں کیا عمدہ دلیل پیش کی ہے، کہ جس طرح نقش پامال ہوتا ہے، یا قدامتوں کے پامال ہو جاتا ہے، اسی طرح میری نمود اور میری پامالی بھی ہے۔ واضح رہے کہ نقش پامال ہونا اسی وقت بن جاتا ہے جب پاؤں زمین پر پڑتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ نظر جب آتا ہے جب پاؤں اٹھتا ہے۔ لہذا پامال ہونا ہی نقش پا کا وجود میں آنا ہے۔ یعنی نقش پا کا عدم اس کا وجود ہے۔ اور اس کا وجود منحصر ہے پامالی پر۔ پھر دیکھئے کہ اس نقش پا پر پھر دوسروں کے پاؤں پڑتے ہیں، یہ بھی ممکن ہے کہ آپ کا ہی پچھلا قدم آپ کے اس نقش پا پر پڑے جو اگلے قدم نے بنایا ہے۔ لہذا نقش قدم ہر طرح پامال ہوتا ہے۔ وہ وجود میں آتا ہے پامالی کے ذریعہ، اور اس کا وجود اس لئے ہے کہ وہ پامال ہو۔

خود کو نقش پا سے تعبیر کرنا اور اس طرح یہ ثابت کرنا کہ وجود میں آنا نتیجہ ہے پامالی کا اور پامالی نتیجہ ہے وجود میں آنے کا، انتہائی عمدہ و خفیل ہے اور کائناتی ایسے کے امداد رکھتا ہے۔ نقش پا کی افتادگی اور پستی حال کا مضمون میر درد نے خوب لکھا ہے۔

ہوں قفادہ بزرگ نقش قدم

رفتگاں کا مگر سراغ ہوں میں

یہ مضمون، کہ نقش قدم سراغ ہے گئے ہوئے لوگوں کا، ولی نے انتہائی حسن اور کیفیت کے ساتھ نظم کیا ہے۔

یوں رفتگاں کے بھر میں داغاں ہیں سینے پر ولی

صحرا کے جوں دامن اپر ہوں نقش پاے رہرواں

اسے خوبصورت شعروں کے سامنے چراغ جلنا مشکل تھا۔ لیکن میر نے بیدل سے استفادہ کرتے ہوئے نقش قدم کے مضمون کو نئی وسعت دے دی۔

۲۶۵/۳ گداز عشق کے باعث اپنے وجود کو وہم سے کٹی جگہ تعبیر کیا ہے۔ مثلاً ۱۷/۱۳ اور مندرجہ ذیل



گداز عشق میں پہ بھی گیا میر  
یہی دھوکا سا ہے اب پیر بن میں

(دیوان اول)

ریاضات محبت نے دکھا ہے ہم میں کیا باقی  
نمود اک کرتے ہیں ہم یوں ہی اب شکل مثالی سے

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث اوپر درج کردہ دونوں شعروں سے بہتر ہے۔ دیوان اول کے شعر کا مصرع ثانی بہت خوب ہے، لیکن شعر میں معشوق سے خطاب براہ راست نہیں ہے (اگرچہ امکان ہے کہ شعر کا منظم معشوق سے بات کر رہا ہو) اور خود معشوق کا تاثر شعر سے ظاہر نہیں ہوتا۔ دیوان دوم کے شعر میں مصرع ثانی بہت خوب ہے، لیکن مصرع اولیٰ کثرت الفاظ سے بوجھل ہے۔ ۱۷۷ پر جو شعر ہے اس میں لفظ "نمود" کی خاص اہمیت ہے، اور اس بات کی بھی، کہ معشوق سے کہا جا رہا ہے کہ اس وقت بھی آتا ہو تو آ جاؤ۔ ورنہ ہم میں کیا رہے گا۔

شعر زیر بحث میں پہلی خوبی تو یہ ہے کہ معشوق سے براہ راست خطاب ہے، لیکن یہ امکان بھی ہے کہ خطاب معشوق سے نہ ہو، بلکہ کسی شخص سے ہو جو میر کو زندہ اور گوشت پوست کا ڈھانچا سمجھتا ہو۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ معشوق (یا مخاطب) کا تاثر بھی موجود ہے، کہ وہ شکم کو زندہ اور اس کے جسم کو لباس کے ذریعہ ڈھکا ہوا سمجھتا ہے۔ تیسری اور سب سے بڑی خوبی مصرع ثانی کا مضمون ہے۔ جو چیز تم دیکھ رہے ہو وہ مجھ میرے خیال کی قوت ہے، یعنی میں نے اپنے کو اپنی قوت متحیلہ کے زور پر تمہارے سامنے متشکل کر دیا ہے۔ یا پھر یہ میں نہیں ہوں، بلکہ میرا خیال ہے۔ یعنی تمہارے دل میں جو میری شبیہ ہے وہ تمہاری آنکھوں کے سامنے آگئی ہے، اور حسیں دھوکا ہو رہا ہے کہ یہ اصلی میں ہوں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ اب میں اتنا کمزور ہو چکا ہوں کہ جو کچھ تم دیکھ رہے ہو، اس میں اور میرے اصل وجود جسم میں وہی رشتہ ہے جو کسی طبیعی جسم اور خیالی جسم میں ہوتا ہے۔ یعنی خود میں تو معدوم ہو چکا ہوں بس میرا خیال (یعنی میرا عکس، یا تصویری وجود) باقی ہے۔

مصرع اولیٰ میں "یہ ناتواں" بھی خوب ہے۔ یعنی "میں ناتواں ہوں جاے میں" کہنا ممکن تھا، لیکن اس کی جگہ "یہ ناتواں ہے جاے میں" کہا اور تین خوبیاں حاصل کر لیں۔ (۱) چونکہ خود اپنے وجود کی لٹی مصرع ثانی میں کر رہے ہیں، اس لئے "میں" لکھتے تو گویا اپنے وجود کی تصدیق ہوتی۔ (۲) "یہ ناتواں" کہہ کر خود کو تقریباً واحد غائب کا مرتبہ دے دیا۔ (۳) جب کوئی شے سامنے موجود ہو تو اس کے اسم پر اسم اشارہ ("یہ") لگانے سے زور بڑھ جاتا ہے۔ مثلاً اقبال۔

جیسا تیرے تصرف میں یہ بادل یہ ہوائیں  
یہ گنبد افلاک یہ خاموش فضا میں

("روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے")

یا اقبال "لالہ صحرا" کا آغاز یوں کرتے ہیں۔

یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی  
مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

میر کے یہاں اسم اشارہ کے ایک اور زیر دست استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۲۳۸/۲ اور ۲۳۹/۲۔

ناتوانی کے مضمون تمام شعر ابجدھا کئے ہیں۔ یہ ہند ایرانی شعر کا محبوب مضمون ہے۔ لیکن میری تازگی اور جدت سے شاید بنی کسی نے باندھا ہو۔ غالب نے شوقی اور مکر شاعرانہ اور گھفٹہ طبعی کے سہارے سے خوب کہا ہے، لیکن میر کا مضمون ان کی پہنچ سے بہت دور رہا۔

لاغر اتا ہوں کہ گر تو بزم میں جاوے مجھے

میرا ذمہ دیکھ کر گر کوئی بتلاوے مجھے

گھفٹہ طبعی ناسخ کے یہاں بھی ہے، لیکن ان کے مضمون کے تعلقات بے لطف ہیں، کثرت الفاظ اس پر مستزاد۔

انتہائے لاغری سے جب نظر آیا نہ میں

بہس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا پیا بنے

تعلقات کے پر لطف ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ مضمون کو جس صورت حال کے حوالے سے بیان کیا جائے اس میں بھی تازگی اور ندرت ہو۔ ناسخ کے یہاں صورت حال یہ ہے کہ معشوق بیمار



پری کو آیا۔ عاشق بستر سے لگ گیا ہے اور اتنا دبلا ہو گیا ہے کہ دکھائی نہیں دیتا۔ ظاہر ہے جب وہ دکھائی ہی نہیں دیتا تو اس کے چارہ ساز اور دوست اس کی خدمت اور دیکھ بھال کیا کر سکتے ہوں گے؟ پھر معشوق کا ہنسنا اور یہ کہنا کہ بستر کو بھاڑ کر دیکھیں، معشوق کی سنگ دلی پر دل تو ہے، لیکن اس سے عاشق کی تو قیر اتنی گھٹ جاتی ہے کہ وہ انسان سے زیادہ کوئی کیزر (مثلاً کھٹل) معلوم ہونے لگتا ہے۔ ( واضح رہے کہ بستر کو بھاڑنے کا کھل بھی ہوتا ہے کہ اس میں کھٹل وغیرہ قسم کا کوئی حقیر لیکن ضرر رساں کیزر ہو۔) اس طرح شعر میں طباق کی جگہ معمولی درجے کی بزل عادی آ جاتی ہے۔ غالب نے تو کمر شاعرانہ سے کام لے کر مضمون کو پھیلایا، لیکن ناخ بوش بیان میں طباق اور گفتہ طبعی کی حدود کو پار کر گئے۔ میر نے سب سے بہتر انداز اختیار کیا، کہ منظم ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ اس طرح مضمون میں اس قدر جان پڑ گئی کہ بظاہر معلوم ہوتا ہے ناخ اور غالب کے شعروں کا میر سے کوئی رشتہ ہی نہیں۔

کپڑوں کے پیکر کو برتتے ہوئے اس مضمون کو میر نے دو جگہ اور باندھا ہے، اور حق یہ ہے کہ خوب باندھا ہے۔

ترا ہے وہم کہ میں اپنے پیر بن میں ہوں  
لگاؤ غور سے کر مجھ میں کچھ رہا بھی ہے

(دیوان اول)

پوشیدہ تو نہیں ہے کہ ہم ناتواں نہیں  
کپڑوں میں یوں ہی تم کو ہمارا بھرم ہے کچھ

(دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں معنی کے پہلو زیادہ ہیں۔ ورنہ مندرجہ بالا دونوں شعر بھی کسی بھی اچھے شاعر کے لئے مایہ افکار ہیں۔

آخری بات یہ کہ میر نے مصرع اولیٰ میں معشوق (یا مخاطب) کے وہم کا ذکر کر کے دوسرے مصرع میں اپنا خیال رکھ کر بات کو پوری طرح مربوط کر دیا۔ اگر صرف یہ کہتے کہ تم کو غلط فہمی ہے، وغیرہ تو ربط اتنا مکمل نہ ہوتا۔ شاہکار شعر کہا ہے۔

۲۶۵/۴ تعلق کے شعر سب کہتے ہیں، لیکن اس شعر کا انداز ہی اور ہے۔ ”طبع روشن“ اور ”آفتاب“

کی مناسبت بہت خوب تو ہے ہی، لیکن اپنے زوال کو اتنا بلند درجہ دینا کہ وہ زوال آفتاب کے برابر ہو جائے، میر کے اسی بے لگام تخیل کا نمونہ ہے جس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں۔ فارسی، اردو کی مشہور کہاوت ہے رخ

اے روشنی طبع تو برمن بلا شدی

یہ ایسے موقع پر بولی جاتی ہے جب کسی شخص کی خوبی، خاص کر اس کی ذہنی اور دماغی خوبی، اسے کسی مشکل میں ڈال دے، یا اس کے لئے ابتلا کا سامان بن جائے۔ اب میر کہتے ہیں کہ درست ہے میری روانی طبع (میر اکمال شاعری، میر عاشق، میر مفکرانہ ذہن) میرے لئے (اور شاید اوروں کے لئے بھی) سامان بنا ہے۔ لیکن مجھے کوئی رنج نہیں، بلکہ مجھے اس پر افتخار ہے۔ کیونکہ میں آفتاب ہوں، اور اگر روشنی طبع کے باعث مجھ پر ابتلا آئی تو یہ ایسا ہی ہے جیسے آفتاب اپنی روشنی کے باوجود (یا اسی روشنی کے باعث) غروب ہونے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس تعلق میں دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہی کہ میں آفتاب کی طرح روشن ہوں۔ دوسرا یہ کہ میں اپنی ذات میں تنہا ہوں۔ میری ابتلا اوروں کی طرح کی نہیں ہے، بلکہ آفتاب کی طرح تنہا اور بے عدیل ہے۔ کوئی تارانا آفتاب کی طرح روشن ہوتا ہے، اور نہ اس کی طرح غروب ہوتا ہے۔ سورج کا تنہا اور عدیم الظہیر ہونا اس کی خوبی اور اس کے لئے باعث فراغت ہے، یہ مضمون میر نے دیوان ششم میں یوں باندھا ہے۔

تجربہ کا فراغ ہے یک دولت عظیم

بھاگے ہے اپنے سائے سے بھی خوشتر آفتاب

لہذا آفتاب کی طرح میں بھی اس قدر یکہ و یکتا ہوں کہ میر اسایہ تک نہیں۔ اور میرا زوال بھی آفتاب ہی کے زوال کی طرح روشن اور بے عدیل ہے۔

روشنی طبع کا مضمون میر علی اوسطاً شک نے تمثیلی انداز میں باندھا ہے، لیکن ان کا ثبوت نامکمل رہ گیا۔

سچ یہ ہے روشنی طبع بلا ہوتی ہے

چاند کامل جو ہوا نقص بھی درکار ہوا



سید ہو یا چمار ہو اس جا وفا ہے شرط

کب عاشقی میں پوچھتے ہیں ذات کے تئیں کے تئیں = کے بارے میں

۲۶۶ ا اس شعر میں "اس جا" اسی قسم کا زور رکھتا ہے جیسا کہ ۲۶۵/۳ میں "یہ تا تو اس" کی بحث میں مذکور ہوا۔ "اس جا" میں دوسرا لطف یہ ہے کہ "عاشقی" جو ایک صورت حال ہے، اسے جگہ سے تعبیر کیا ہے۔ یہ اردو کا خاص محاورہ ہے، لیکن اس کے برتنے میں سلیقہ بہت درکار ہوتا ہے۔ "عاشقی میں" کہہ کر صورت حال کی مکانت کو تسلیم کیا ہے، اس طریقہ کار کو برتنے میں ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ "عاشقی" (یعنی عشق کرنا، عشق میں مبتلا ہونا، اور عشق کے لوازمات سے معاملہ کرنا) کی اہمیت عاشقوں (یعنی عشق کرنے والوں) سے زیادہ ہو جاتی ہے۔ انفس (یعنی انفرادی شخصیت، یا اشیاء کی انفرادی حیثیت) اہم نہیں ہے۔ بلکہ آفاق (یعنی مکمل صورت حال، عمومی وجود) اہم ہے۔ ہماری شاعری (اور تہذیب و فکر و فلسفہ) کا یہ اصول یہاں بڑی خوبی سے کارفرما ہے۔ مثلاً مصرع ثانی اگر یوں ہوتا

کب عاشقوں سے پوچھتے ہیں ذات کے تئیں

تو مرکزی اہمیت عشق کی نہیں، بلکہ انفرادی عاشقوں کی ہوتی۔ یعنی آفاقی کی جگہ انفس کو مرکزیت حاصل ہو جاتی۔ حالی کا زمانہ آتے آتے ہماری تہذیب میں (عالم مغرب کے زیر اثر) آفاقی کے بجائے انفس کو مرکزی مقام حاصل ہونے لگا تھا۔ چنانچہ دیکھئے حالی نے میر کے مضمون کو یوں بیان کیا ہے۔

قیس ہو کو کوکن ہو یا حالی

عاشقی کچھ کسی کی ذات نہیں

حالی کے یہاں عاشقی اہم تو ہے، لیکن مرکزی اہمیت انفس (یعنی قیس، کوہن اور حالی) کی ہے جو عاشقی کرتے ہیں۔ حالی کا شعر نہایت عمدہ ہے، اور دوسرے مصرعے میں لفظ "کچھ" تو بہت پر زور ہے۔ لیکن تہذیبی مفروضات (cultural assumptions) کی تبدیلی کے باعث ان کا شعر میر کی دنیا

سے الگ ہو جاتا ہے۔

اب میر کے شعر میں "سید ہو یا چمار" پر غور کیجئے۔ یہاں بھی عمومیت ہے۔ پھر اس فقرے میں ہندوستانی تعصبات و تصورات کو پوری طرح سمو کر بات کو فوری اور زمینی کر دیا ہے۔ برہمن شیخ وغیرہ کہتے تو وہ عمومیت نہ حاصل ہو سکتی جو رسم و رواج اور معاشرت کے حقائق پر مبنی ہے۔ یہ دونوں الفاظ (سید اور چمار) ایک پورے معاشرے، اس کے طبقات، اس کی اچھائی برائی، سب کو محیط ہیں۔ محمد حسن عسکری نے بعض کہاوتوں اور محاوروں کے حوالے سے بھی یہی بات کہی ہے کہ ان میں ایک پورا تہذیبی تناظر منعکس ہو جاتا ہے۔ پھر سید اور چمار کے ساتھ لفظ "ذات" کو جتنی مناسبت ہے اتنی قیس، کوکن، حالی وغیرہ ناموں سے نہیں ہے جو حالی کے شعر میں مذکور ہیں۔

میر کے بارے میں کئی لوگوں (مثلاً قاضی عبدالودود) نے شک ظاہر کیا ہے کہ وہ سید نہ تھے۔ محمد حسین آزاد نے بھی اپنے انداز میں یوں لکھا ہے کہ شک کی بنیاد پر ملازم تھی۔ حقیقت جو بھی ہو (اور میر کی سیادت یا عدم سیادت کا ان کے شاعرانہ مرتبے سے کوئی تعلق بھی نہیں) یہ امر واقعہ ہے کہ میر نے "سید" اور "چمار" کو دو انتہاؤں کے طور پر اکثر استعمال کیا ہے۔

اے غیر میر تجھ کو گر جوتیاں نہ مارے

سید نہ ہووے پھر تو کوئی چمار ہووے

(دیوان اول)

لہذا سید اور چمار کہہ کر میر نے اپنے خیال میں سب سے زیادہ "شریف" اور سب سے زیادہ "حقیر" کا ذکر کر دیا ہے۔ اس طرح مملکت عشق میں ہر چھوٹے اور ہر بڑے کو بشرط و قافرا برابر قرار دے دیا ہے۔ یہ ایک طرح کی بشر دوستی (Humanism) ہے جس پر اسلامی تہذیب اور تصوف کی گہری چھاپ ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس میں ذات پات اور طبقہ بندی کا بھی شعور ہے جسے رجعت پرستانہ کہنا ضروری ہے۔ بشر دوستی اور ذات پات کی تفریق کا یہ جذبہ شعر میں بیک وقت موجود ہونے کی وجہ سے اس میں عجیب و غریب لطف پیدا ہو گیا ہے۔ ایک طرف تو یہ طر خود شکم اور اس کے ہم خیال لوگوں کے معتقدات پر ہے جو انسانوں میں ذات پات کی تفریق روا رکھتے ہیں۔ تو دوسری طرف یہ ان اہل ظاہر پر بھی طر ہے جو عشق کو چند لوگوں کی میراث سمجھتے ہیں۔ مجموعی حیثیت سے یہ شعر عشق کی درویش صفت بشر دوستی کا آئینہ



دار ہے۔

غالب نے اس مضمون کو اپنی مخصوص تعقلاقی انداز میں لکھا ہے۔ ان کے یہاں کیفیت بہت کم ہے، جب کہ میر کا شعرا تے معنی کا حامل ہوتے ہوئے بھی کیفیت سے بھی بھرپور ہے۔

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے

مرے بت خانے میں تو کہے میں گاؤں برہمن کو

سید اور پھار کی دوئی کو میر سے براہ راست مستعار لے کر سلیم احمد نے عمدہ شعر کہا ہے۔

گانتختے ہیں پھنے ہوئے جذبات

ہو کے سید بنے سلیم پھار

سلیم احمد کے شعر کو میں نے میر سے براہ راست مستعار اس لئے کہا کہ سلیم احمد (جیسا کہ انھوں نے اپنی خودنوشت میں لکھا ہے) سید نہ تھے۔ اس شعر میں "سید" اور "پھار" استعارہ ہے، آپ بیتی نہیں۔ میں یہ بات پوری طرح واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں ذات پات کی تفریق کو غلط اور سماجی ناانصافی پر مبنی سمجھتا ہوں، نہ ہی میں اس "دوئی" کا حامی ہوں جس کا ذکر میر اور سلیم احمد کے اشعار میں ہے۔ میں نے ان چیزوں کا تذکرہ اشعار کے حوالے سے کیا ہے، اپنے تصورات کے حوالے سے نہیں۔

۲۶۷

گوش دیوار تک تو جانا لے

اس میں گل کو بھی کان ہوتے ہیں

۲۶۷ اردو ادب کی تاریخ مفروضوں اور فرضی بیانات سے بھری پڑی ہے۔ ان میں سے ایک مفروضہ یہ بھی ہے کہ اشعار ویس صدی کے شروع میں دلی میں "ایہام گوئی" کی تحریک بہت مقبول تھی۔ پھر مرزا مظہر جانجناں وغیرہ کے زیر اثر خود "ایہام گوئیوں" (مثلاً شاہ حاتم) نے رنگ بدلا۔ آہستہ آہستہ ایہام گوئی ختم ہو گئی اور اس کی جگہ جذبات و محسوسات کا سادہ، بے تکلف اور کیفیت آگے بیان دلی والوں کا طرزِ نظیر۔ اس دعوے کے ثبوت میں اشعار کا شمار نہیں پیش کیا جاتا کہ (مثلاً) ۱۷۵۰ کے بعد فلاں فلاں شعرا کے (مثلاً) اسی یا نوے فی صدی شعروں میں ایہام نہیں ہے۔ نہ ہی "ایہام گو" شعرا (مثلاً) آبرو، ناجی، شروع کے شاہ حاتم) کے اشعار کا شمار پیش کیا جاتا ہے کہ ان کے یہاں (مثلاً) پچاس فی صدی شعروں میں ایہام ہے۔ ہمارے نقاد اور مورخ کرتے یہ ہیں کہ اکا دکا شعروں کے بیانات اور اشعار پر تنقید کر کے حکم لگا دیتے ہیں کہ فلاں زمانے تک "ایہام گوئی" مقبول رہی، اور پھر اس کے بعد متروک و مردود و بھری۔

واقعہ یہ ہے کہ "ایہام گوئی" کبھی متروک نہیں ہوئی۔ اور ہوتی بھی کیسے؟ ایہام دراصل رعایت کا اور رعایت، معنی آخری کا ذریعہ ہے۔ اور ہماری زبان کی بڑی خوبیوں میں سے ایک یہ بھی ہے کہ اس میں رعایت اور مناسبت کے امکانات بہت ہیں، کوئی بھی تخلیقی شخصیت، اگر وہ زبان شناس ہو، ایہام اور رعایت سے دامن گرداں نہیں ہو سکتی۔ اچھا شاعر زبان کے تمام امکانات کو نظر میں رکھتا ہے اور ان کو بروئے کار لا کر "لطفِ سخن" پیدا کرتا ہے۔ ("لطف" کے سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۲۰/۲۲۱) بہر حال، "ایہام گوئی" کے زوال کی دلیل میں جو شعر پیش کئے جاتے ہیں ان میں سے کچھ حسبِ ذیل ہیں۔

یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دورنگی



منکر خن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

(سودا)

یہ شعر دراصل درد کے مندرجہ ذیل شعر کا جواب ہے۔ اس کا کچھ خاص تعلق ایہام کے انکار سے نہیں۔

از بلکہ ہم نے نام دوئی کا منادیا

اے درد اپنے وقت میں ایہام رہ گیا

درد یہ کہہ رہے ہیں کہ ہم نے دوئی کا نام ہر جگہ منادیا، اب صرف شعر میں ایہام رہ گیا، اور کہیں دوئی نہیں۔ سودا اس کا جواب دیتے ہیں کہ میں اس قدر یک رنگ ہوں کہ میں شعر میں بھی ایہام کو نہیں مانتا۔ اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں ایہام کے وجود کا قائل نہیں۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ سودا ایہام کو برا ہی کہہ رہے ہوں۔ وہ صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ میں نے اس درجہ یک رنگی اختیار کر رکھی ہے کہ میں ایہام تک کے وجود کا منکر ہوں، اور لطف یہ ہے کہ اس بیان میں ایہام ہے، کیونکہ ”رہ گیا“ کے ایک معنی ”بیکار ہو گیا“ معطل ہو گیا“ وغیرہ بھی ہیں۔ بہر حال اگر یہ فرض بھی کر لیا جائے کہ سودا کا مطلب یہی اور صرف یہی ہے کہ میں ایہام کو پسند نہیں کرتا تو درد کا شعر بہر حال موجود ہے، جس میں ایہام کے وجود کا اقرار ہے۔ درد بہر حال آبرو، ناجی، یک رنگ وغیرہ ”ایہام گو یوں“ کے بعد کے شاعر ہیں۔ اور درد و سودا دونوں کے یہاں عملاً ایہام خاصا نمایاں بھی ہے۔ سودا کے خود اس شعر میں ایہام موجود ہے۔ (ایہام کا ہوں میں۔ ایہام کہوں میں۔)

انکار ایہام کی دلیل میں میر کا یہ شعر بھی اکثر (بلکہ سودا کے شعر سے زیادہ) پیش کیا جاتا ہے۔

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے

کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

اس شعر کے سلسلے میں پہلی بات یہ کہ یہ دیوان دوم کا ہے۔ یہ دیوان ۱۷۵۲ء کے بعد اور ۱۷۷۵ء کے پہلے تیار ہوا۔ لہذا اس وقت تک ”ایہام گوئی“ اتنی اہم تھی ہی کہ میر کو اس کا ذکر کرنا پڑا۔ دوسری بات یہ کہ یہ شعر دراصل ایہام کی تعریف و تحسین ہے، کہ میر کے شعروں میں ایہام بھی نہیں ہے پھر بھی ان کے شعروں کو کھینچتے ہیں۔ یعنی ایہام ایسی چیز ہے جس کے ہونے سے دل شعر کی طرف کھینچا ہے۔ تیسری بات یہ کہ

میر کے یہاں ایہام کی کمی نہیں۔ شعر زیر بحث میں تہا مل عارفانہ ہے۔

شاہ حاتم کا ۱۷۳۶ء کا شعر ہے۔

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بس کہ بے تلاش

حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

اس شعر سے البتہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اگر بے سعی و تلاش کے صاف شعر مل جائے تو ایہام کو، (جس میں بہر حال سعی و تلاش کی ضرورت ہو سکتی ہے) کیوں اختیار کریں؟ یعنی اس میں ایہام کی برائی نہیں ہے۔ ہاں ایہام کے علاوہ اور طرح کے امکانات کا ذکر ضرور ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ۱۷۳۶ء کے بعد بھی شاہ حاتم ایہام پر جتنی شعر کہتے رہے۔ اس زمانے کا ایک شعر انعام اللہ خاں یقین کا ہے۔

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقین

کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضمون کا تلاش

اس شعر سے دو باتیں ثابت ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس زمانے تک ایہام بہت مقبول تھا، اور دوسری بات یہ کہ حاتم کی طرح یقین بھی شعر سازی کے دوسرے امکانات کی بات کر رہے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ ہمارے کلاسیک شعرا نے، چاہے وہ دلی کے ہوں یا گھنٹو کے، ایہام کو کبھی ترک نہیں کیا۔ میر کے یہاں کثرت سے ایہام نظر آتا ہے، اور آخر وقت تک موجود ہے۔ زیر بحث شعر کو میں نے انتخاب میں اس لئے درج کیا ہے کہ یہ شعر بظاہر صرف ایہام کی خاطر کہا گیا ہے۔ گذشتہ صفحات میں ایہام اور ضلع کی بہت سی مثالیں ہیں (ضلع بھی ایہام کی ایک شق ہے۔) لیکن ایسے شعر نہیں ہیں جن میں محض ایہام ہو۔

”دیوار کے بھی کان ہوتے ہیں“ یا ”دیوار ہم گوش دارد“ کی بنیاد پر دیوار کے کان فرض کر کے نالے سے کہا ہے کہ تو کم سے کم باغ کی دیوار کے کانوں تک تو پہنچ جا۔ پھول کی پگھڑی کو کان سے تشبیہ دیتے ہیں، اور یہ بھی کہتے ہیں کہ کانوں کے باوجود پھول بہرا ہے کیوں کہ وہ ٹہیل کا نالہ نہیں سنتا۔ ”کان ہوتا“ محاورہ ہے، اس کے معنی ہوتے ہیں ”متنبیہ ہو جانا“ لہذا اگر نالہ دیوار کے کان تک پہنچا تو پھول کو بھی متنبیہ ہو جائے گی۔ (یعنی پھول کے بھی کان ہو جائیں گے) مزے دار شعر ہے۔ استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے، جیسا کہ ایہام میں اکثر ہوتا ہے۔



تھوڑا سا اور غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس شعر میں ایہام پر مبنی معنی آخری کے علاوہ مضمون پر مبنی معنی آخری بھی ہے۔ میر شاعر ہی اتنے خطرناک ہیں کہ ان کے شعر پر بھرپور توجہ نہ کریں تو اس بات کا امکان رہتا ہے کہ شعر کے ساتھ پورا انصاف نہ ہوگا۔ اس شعر میں مضمون پر مبنی معنی آخری ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ اس میں بیان کردہ صورت حال میں کئی کنائے اور کئی امکانات ہیں۔

(۱) منظم کی "مبنی" یا پرندے سے یہ بات کہہ رہا ہے۔ (۲) منظم خود مبنی یا پرندہ ہے۔ (۳) منظم یا اس کا مخاطب قفس میں ہے، اس لئے اس کی آواز بارغ کے اندر نہیں پہنچتی (۴) منظم یا اس کا مخاطب بارغ کے باہر ہے اور اس کو بارغ تک یا بارغ کے اندر جانے کی اجازت نہیں۔ (۵) نالہ اتنا دھیمہ ہے کہ اس کی آواز دور تک نہیں جاتی، اس لئے اس سے کہا جا رہا ہے کہ اتنا تو بلند ہو کہ گوش دیوار تک پہنچ سکے۔ (۶) نالے کی بلندی اور دیوار کی بلندی میں ربط ہونے کی وجہ سے "نالہ" اور "دیوار" میں ضلع کا تعلق ہے۔ (۷) "گوش" بمعنی "گوشہ" بھی ہے۔ اس طرح "گوش" اور "دیوار" میں بھی ضلع کا تعلق ہے (کیوں کہ "گوشہ دیوار" بمعنی "دیوار کا گوشہ" مستعمل ہے۔) (۸) مصرع اولیٰ کا لہجہ دعائیہ ہے، یعنی اے نالے، گوش دیوار تک تو جا۔ (۹) "تو" کو "تو" (واحد حاضر) بھی فرض کر سکتے ہیں، یعنی اے نالے، تو گوش دیوار تک جا۔ اس صورت میں بھی دعائیہ لہجہ ہو سکتا ہے، لیکن امر یہ لہجہ حاوی ہے۔ اگر "تو" کو واحد حاضر نہ فرض کریں تو دعائیہ لہجہ یا تمنائی لہجہ حاوی ہے۔

اس مضمون کو ذرا بدل کر میر نے دیوان چہارم میں بھی کہا ہے۔

شور نہیں یاں سنتا کوئی میر قفس کے اسیروں کا  
گوش نہیں دیوار چمن کے گل کے شاید کان نہیں

آتا ہی تیرے کوچے میں ہوتا ہو میر یاں  
کیا جانے کدھر کو گیا کچھ خبر نہیں

۲۶۸/۱ اس طرح کے شعر میر نے بہت سے کہے ہیں۔ ان میں سب سے بہتر شعر غالباً وہ ہے جو ۲۶۸/۲ پر ہے۔ ۲۶۸/۳ بھی قابل توجہ ہے۔ علاوہ بریں دیوان سوم کے بھی یہ شعر بہت خوب ہیں۔

(۱) گل جا کے ہم نے میر کے ہاں یہ سنا جواب

مدت ہوئی کہ یاں تو وہ غربت وطن نہیں

(۲) راہ و روش کا ہووے ٹھکانا تو کچھ کہیں

کیا جانے میر آگئے تھے گل کدھر سے یاں

دیوان دوم کا ایک شعر تو شعر زیر بحث کی بازگشت معلوم ہوتا ہے۔

کوچے میں تیرے میر کا مطلق اثر نہیں

کیا جانے کدھر کو گیا کچھ خبر نہیں

شعر زیر بحث میں بعض ایسی خوبیاں ہیں جن کی بنا پر یہ شعر اتنے عمدہ اشعار میں بھی ممتاز ہے۔ کیفیت اور مضمون اور معنی تینوں کی یک جہتی اس شعر میں ایسی ہے کہ اس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجئے۔ (۱) معشوق خود میر کا احوال لینے آیا ہے کہ میر کہاں ہے، کس حال میں ہے؟ (۲) اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کو بھی میر سے کچھ لگاؤ ہے۔ (۳) دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر اتنے دنوں سے غیر حاضر ہے کہ معشوق کو بھی تشویش ہوئی کہ وہ کہاں چلا گیا۔ (۴) تیسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کو میر کی کمی اس لئے محسوس ہوئی کہ اسے میر سے کچھ کام ہے۔ مثلاً معشوق کا مشغلہ تھا میر پر ظلم و ستم کر کے اوقات گزاری کرنا۔ اب میر نہیں ہے تو معشوق کو صرف اوقات کے لئے کوئی مشغلہ نہیں۔ فرقہ انجمنی، کا کیا عمدہ شعر ہے۔



رستم از کوسے تو اے خوبہ جفا کردہ بگو  
صرف اوقات بہ آزار کہ خواہی کروں  
(تیرے کوسے سے میں چلا گیا۔ اے تو جسے  
مجھ پر جفا کرنے کی عادت تھی، اب یہ بتا کہ کس  
پر ظلم کر کے تو صرف اوقات کرے گا؟)

یا اگر رحم کا دھڑکا دیا نہیں ہے تو کوئی ایسا کام ہے جس میں جانا ہر شخص کی ضرورت ہو، اور میر  
ی جیسا شخص ایسی جاہ بازی کر سکتا ہے۔ (۵) یہ بات سب پر ظاہر ہے کہ اگر میر موجود ہوتا، یعنی دنیا میں  
ہوتا یا شہر یا ہستی میں ہوتا تو معشوق کے ہی کوسے کو جاتا۔ معشوق کا میر کے بارے میں استفسار ایک طرح  
سے غیر ضروری ہے۔ میر چاہے بیمار ہوتا یا معذور ہوتا، لیکن بشرطِ زیست وہ معشوق کے ہی کوسے میں  
جاتا۔ (۶) جن محلے والوں، یا جس سے پوچھا گیا ہے کہ میر کہاں ہے، وہ معشوق کو پہچانتے ہیں۔ لہذا وہ  
صرف یہ کہتے ہیں کہ میر ہوتا تو تمہارے ہی کوسے میں جاتا۔ یعنی معشوق اتنا مشہور شخص ہے اور اس سے  
میر کا عشق اتنی شہرت رکھتا ہے کہ سب لوگ اس بات کو جانتے ہیں اور معشوق کو پہچانتے ہیں۔

یہ تو بڑے مصرعِ اولیٰ کے نکات۔ اب مصرعِ ثانی کو دیکھئے۔ (۱) میر کوئی دیوانہ، خانہ خراب  
فحش ہے۔ محلے والے اس کے بارے میں صرف اتنا جانتے ہیں کہ وہ معشوق کی نگلی میں پایا جاتا ہے۔ وہ  
اگر وہاں نہیں ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ غالباً دنیا ہی میں نہیں ہے۔ (۲) محلے والوں کو میر سے کوئی  
خاص دلچسپی نہیں، کیوں کہ وہ غائب ہو گیا ہے، لیکن کسی کو اس کے بارے میں علم نہیں کہ کب گیا، کہاں گیا۔  
(۳) یا شاید دلچسپی تو ہے، لیکن اس کو جانا ہوا دیکھ کر وہ سمجھے کہ یہ کوسے معشوق ہی کو جا رہا ہے۔ اب معلوم ہوا  
کہ وہ وہاں نہیں ہے تو کسی کو نہیں معلوم کہ وہ کدھر نکل گیا۔ (۴) یہ بھی ممکن ہے کہ میر رات کے وقت یا  
کسی ایسے وقت محلے سے غائب ہوا ہو جب کسی نے اس کو دیکھا ہی نہ ہو۔ (۵) میر کی مثال کسی ایسے  
خانماں خراب فقیر کی سی ہے جو محلے میں گھس پڑا رہتا ہے۔ کسی کو اس کے آنے جانے سے کوئی خاص دلچسپی  
نہیں ہوتی۔ اس کی کمی تب محسوس ہوتی ہے جب کوئی اس کے بارے میں پوچھتا ہے کہ وہ کہاں ہے؟ اب  
لوگوں کو احساس ہوتا ہے کہ وہ فقیر تو واقعی دکھائی ہی نہیں دے رہا ہے، خدا معلوم کہاں چلا گیا۔ (۶) اب  
لوگ کچھ رنجیدہ بھی ہوتے ہیں اور معشوق کو بھی ہلکی سی ملامت کرتے ہیں کہ اب تمہارے پوچھنے کا کیا

فائدہ ہے؟ خدا معلوم میر کدھر نکل گیا۔ مصرعِ ثانی کا آخری ٹکڑا "کچھ خبر نہیں" طرزیہ اور استفہامی بھی  
ہو سکتا ہے، کہ معشوق سے پوچھا ہے، "تھیں کچھ خبر نہیں؟"  
پورے شعر میں عشق کی دیوانگی، بے چارگی، استغراق فی المعشوق کی کیفیت ہے، لیکن میر کے  
خاص انداز کی طرح یہاں بھی ترجم انگیزی اور ماتم کوشی یا رسمی درد انگیزی نہیں، بلکہ ایک طرح کا وقار  
ہے۔ معشوق کا خود پرسان حال ہونا اور لوگوں کا اسے فوراً پہچان لینا بالکل نئے مضمون بھی ہیں۔



شاہد اوں۔ میر کس کو اہل محلہ سے میں  
مضمر پہ خوں کے میرے سب کی گواہیاں ہیں

۲۶۹/۱ اس سے مشابہ مضمون ظفر اقبال نے یوں باندھا ہے۔

حاکم شہر نے انصاف کیا میرا بھی  
کی بہت اہل محلہ کی حمایت اس نے

ظفر اقبال کے یہاں طنز کی کیفیت ہے، لیکن طنز اکبر ہے۔ ہاں "اہل محلہ" کے ذکر سے شعر میں ایک پارے معاشرے کا حوالہ ضرور قائم ہو گیا ہے۔ میر کا مضمون تدار ہے۔ پرانے زمانے میں ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ جب کسی سربراہ اور وہ شخص کو سزائے موت دینی ہوتی تھی تو ایک مضمر تیار کرتے تھے جس پر اس شخص کے واجب القتل ہونے کے دلائل، اور معتبر لوگوں کے دستخط ہوتے تھے۔ مشہور ہے کہ جب واجد علی شاہ کی خدمت میں انگریزوں کا پرانا معزولی پیش کیا گیا جس میں خود ان کے بعض خاص لوگوں کے حوالے سے واجد علی شاہ پر فرد جرم قائم کی گئی تھی تو انھوں نے یہ شعر پڑھا۔

اؤ تو قتل نامہ ذرا میں بھی دیکھ لوں

کس کس کی مہر ہے سر مضمر لگی ہوئی

بعض لوگ کہتے ہیں کہ یہ شعر میر محبوب علی خاں آصف جاہ نظام حیدر آباد کا ہے۔ اگر ایسا ہے تو واجد علی شاہ سے اس کا انتساب درست نہیں۔ لفظ "مضمر" میر کے شعر میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ منظم ایسا شخص ہے جس کا اب کوئی یار و مددگار نہیں۔ وہ اب دنیا میں بالکل تنہا ہے۔ اہل محلہ جن سے امید ہوتی کہ اس کے حق میں گواہی دیں گے، وہ پہلے ہی سے منظم کے واجب القتل ہونے کی تصدیق کر چکے ہیں۔ لطف (یا الیہ) یہ ہے کہ جرم کی نوعیت نہیں بتائی گئی ہے۔ کاٹاکا کے ناول (The Trial) کی طرح منظم ماخوذ تو ہے اور اس پر تعزیر بھی ثابت ہے، لیکن جرم کیا ہے، یہ اسے نہیں معلوم، بلکہ شاید کسی کو نہیں

معلوم۔ "مضمر" کا لفظ منظم کی اہمیت اور سربراہی کو واضح کرتا ہے اور اس کی بے چارگی اور بے گناہی پر بھی دال ہے۔ خوب شعر ہے۔ اس کے مقابلے میں دیوان اولیٰ میں اس مضمون کو ذرا بدل کر اور بہت ہلکا کر کے کہا ہے۔

کافی ہے مہر قاتل مضمر پہ خوں کے میرے

پھر جس جگہ یہ جاوے اس جا ہی معتبر ہے

مزید ملاحظہ ہو ۳۳۱/۳، جہاں صورت بالکل برعکس ہے۔



۲۷۰

۷۶۰ تجھے بھی یار اپنا یوں تو ہم ہر بار کہتے ہیں  
دلے کم ہیں بہت دے لوگ جن کو یار کہتے ہیں

معاذ اللہ! ظل کفر ہو اسلام میں کیوں ہی  
لفظ اور پونج نامقول بعض یار کہتے ہیں

علم کو کب ہے وجہ تسمیہ لازم سمجھ دیکھو  
سلیمانی میں کیا زنا ہے زنا کہتے ہیں  
"علم" = علم  
سلیمانی = ایک پھر جس  
میں دھاریاں ہوتی ہیں

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقتے کا عاشق ہوں  
کہ بے دھڑ کے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں  
دھڑکا = خوف

۲۷۰/۱ الفاظ کی نشست ایسی ہے کہ مصرعین میں دو دو معنی ہو گئے ہیں۔ پہلے مصرع اولیٰ کو لیجئے۔  
(۱) ہم یوں تو تجھے بھی ہر بار اپنا یار کہتے ہیں۔ (۲) (اے) یار ہم یوں تو تجھے بھی ہر بار اپنا کہتے ہیں۔  
اب مصرع ثانی دیکھئے۔ (۱) لیکن وہ لوگ بہت کم ہیں جن کو یار کہتے ہیں (یعنی جو صحیح معنی میں "یار"  
کہلانے کے مستحق ہوں۔ (۲) لیکن ایسے لوگ بہت کم ہیں جن کو (سب) لوگ "یار" کہتے ہیں۔ "یار"  
بمعنی دوست بھی ہے اور بمعنی معشوق بھی۔

اب سوال یہ ہے کہ شعر کا مخاطب کون ہے؟ اگر مخاطب معشوق ہے تو مدعا یہ ہوا کہ اگرچہ ہر بار  
اس کو اپنا (یا اپنا یار) کہہ کر بات کرتے ہیں، لیکن ایسے لوگ کم ہیں جنہیں صحیح معنی میں دوست کہا جائے۔

یعنی تم معشوق تو ہو لیکن دوست (یعنی یہی خواہ) نہیں ہو۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ ہم تمہیں اپنا معشوق تو  
کہتے ہیں لیکن تم ہمیں معشوق نہیں ہے۔ ایسے لوگ کم ہیں جن کو بر بنائے معشوق لفظ "یار" سے مخاطب کیا  
جائے۔ یعنی تم میں معشوقانہ ادا میں نہیں ہیں، تم تو ظلم و ستم نہیں کرتے، امداد و غزوہ نہیں دکھاتے، وغیرہ۔  
تیسرے معنی یہ ہو۔ کہ ہم کو تمہیں بھی اپنا یار کہتے ہیں، لیکن ایسے لوگ ہیں جن کو سب لوگ یار کہتے  
ہوں۔ یا ایسے لوگ بہت نہیں ہیں جن کو میں یار کہتا ہوں۔ لہذا تم ایک منتخب فرقتے کے فرد ہو۔ ان تمام معنی  
کی رو سے شطلم معشوق پر اپنی برتری جتا رہا ہے۔

اگر مخاطب معشوق نہیں ہے تو وہ پھر کوئی عام شخص ہے اور شطلم اس سے کہہ رہا ہے کہ لفظ "یار"  
کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ شخص معاشرتی طور پر رواداری میں کسی کو یار (یعنی دوست یہی خواہ) کہہ دیا  
جائے، اور ایک یہ کہ کوئی شخص واقعی معشوق ہو اور اس کے لئے "یار" کا لفظ استعمال کیا جائے۔ اگر ہم  
تمہیں ہر بار "یار" کہہ کر مخاطب کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ تم معشوق بھی ہو۔

۲۷۰/۲ ۲۷۰/۳ یہ شعر قطعہ بند ہیں۔ شعر بہت اچھے نہیں ہیں لیکن میں نے ان کو انتخاب میں اس  
لئے رکھا ہے کہ ہوا اور ٹیک چند بہار کے ایک ایک شعر کا حوالہ جانے بغیر ان کے معنی سمجھ میں نہیں  
آتے۔ خود سودا کا شعر، جہان کے نعتیہ قصیدے کا مطلع اول ہے خاصا مشکل ہے۔

ہوا جب کفر ثابت ہے یہ تنفائے سلیمانی  
نہ ٹوٹی شیخ سے زناں تسبیح سلیمانی

بہار کا شعر ہے۔

اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر  
سلیمانی کے خط کو دیکھ کیوں زناں کہتے ہیں  
سودا کے مضمون کو غالب نے بہت بہتر طریقے سے ادا کیا ہے۔

وفاداری پہ شرط استواری اصل ایماں ہے  
مرے بت خانے میں تو کہے میں گاڑو براہمن کو

سودا کا شعر اس مضمون پر قائم ہوا ہے کہ سنگ سلیمانی میں جو دھاری ہوتی ہے اسے "زناں"



کہتے ہیں۔ زنا علامت ہے کفری۔ اب ظاہر ہے کہ سنگ سلیمانی کی "زنا" کو تو کوئی توڑ سکتا نہیں۔ لہذا شیخ بھی اس زنا کو نہیں توڑ سکتا۔ اور اگر زنا نوٹ نہ لگی تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ باطل نہ تھی۔ زنا اس لئے نہ نوٹ لگی کہ وہ پھر میں بیست تھی۔ یعنی سنگ سلیمانی اپنے عقیدے میں ثابت قدم تھا۔ (کیونکہ زنا اس کے دل میں بیست تھی۔ اس طرح ثابت ہوا کہ اگر کفر ثابت قدمی اور استقلال حاصل کر لے تو اسے اسلام کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔ مراد یہ ہوئی کہ وقاداری اور ثابت قدمی ایمان و اسلام کی اصل ہے۔ دلیل یہ ہے کہ سنگ سلیمانی میں زنا اس قدر ثابت قدم ہوتی ہے کہ شیخ بھی اسے نہیں توڑ سکتا ہے۔ اگر زنا باطل ہوتی تو شیخ، جو حق کا نمائندہ ہے، اسے توڑ سکتا۔

ظاہر ہے کہ سودا نے اس شعر میں مذہب کلامی اور دعویٰ و دلیل کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ میر نامے وسیع المشرب شخص تھے، لیکن خدا معلوم کیوں ان کو یہ شاعرانہ دلیل اور مضمون مذہبی حیثیت سے بہت قابل اعتراض معلوم ہوا۔ سودا کا شعر معمولی ہے، اور اس پر فنی اعتراضات بھی ممکن ہیں۔ لیکن میر نے فنی اعتراض کرنے کے بجائے مذہبی اعتراض کیا۔ پھر دوسرے شعر میں مذہب کلامی کی قسم کی ایک دلیل بھی دی۔ جو خود بہت بوری ہے۔ ایک چند بہار کے شعر میں سودا کے شعری پچیدگی نہیں ہے۔ لیکن ان کا استدلال وہی ہے جو سودا کا ہے، اور ان کے اسلوب میں بڑھتی زیادہ ہے۔

قطعے کے پہلے شعر میں میر نے بہار اور سودا پر حملہ کیا ہے جو لوگ کہتے ہیں کہ کفر بھی اسلام میں داخل ہے، وہ غلط اور بڑا نامقول بات کہتے ہیں۔ معاذ اللہ بھلا اسلام میں کفر کا دخل کہاں ہو سکتا ہے؟ دوسرے شعر میں وہ کہتے ہیں کہ بہار و سودا کی یہ دلیل غلط ہے کہ سنگ سلیمانی میں جو زنا ہے وہ وہی چیز ہے جو کافروں کی زنا ہوتی ہے۔ کسی نام کے لئے کوئی وجہ تسمیہ ضروری نہیں ہوتی۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ کسی چیز کا جو نام ہو اس نام میں اور اس چیز میں کوئی منطقی تعلق بھی ہو۔ سنگ سلیمانی میں محض دھاری ہوتی ہے زنا نہیں۔ لیکن اسے زنا کہتے ہیں، محض نام رکھ دینے سے وہ دھاری زنا کا مرتبہ تو نہ اختیار کر لے گی۔

میر نے یہ بات تو صحیح کہی ہے کہ نام کی وجہ تسمیہ ضروری نہیں۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ کسی چیز کا جو نام ہو وہ اس کی صفت بھی ہو۔ جدید علم لسان اس بات پر بہت زور دیتا ہے، لیکن مسلمان فلاسفہ کو بھی یہ بات معلوم تھی۔ پھر بھی، استعاراتی معنی کو اقویٰ معنی میں استعمال کر کے استعارہ معکوس قائم کرنا اردو فارسی

شاعروں کا خاص شیوہ رہا ہے۔ خود میر نے صد بار ایسا کیا ہے۔ پھر انھیں اعتراض کرنے کا محل نہ تھا۔ معلوم ہوتا ہے یہ غزل جس زمانے کی ہے ان دنوں میر پر مذہبیت غالب تھی۔ اس کا ثبوت اس غزل کے مقطع سے بھی ملتا ہے۔

سنگ کو میر میں اس شیر حق کا ہوں کہ جس کو سب  
نہی کا خویش و بھائی حیدر کرار کہتے ہیں  
میر کے یہاں دو چار شعرا ایسے ضرور ہیں جن میں غلو آ میر تشیع کی جھلک ہے۔ مثلاً  
تھی گفتگوے باغ فدک جز فساد کی  
جانے ہے جس کو علم ہے دیں کے اصول کا

دعویٰ جو حق شناسی کا رکھے سو اس قدر  
پھر جان بوجھ کر یے کف حق بتول کا  
(دیوان دوم)  
ہے حمد نبی و علی و وحی کی ذات  
یاں حرف معتبر نہیں ہر بوالفضل کا  
(دیوان چہارم)

لیکن عقیدے کا جوش اور بات ہے، مذہبیت کا تعصب اور بات۔ جن میر نے بہار اور سودا کے اس خیال کو شاعرانہ کے بجائے مذہبی سطح پر زیر بحث لا کر مورد اعتراض ٹھہرایا، انھیں کا یہ شعر بھی ہے۔

اس کے فروغ حسن سے جھلکے ہے سب میں نور  
شیع حرم ہو یا کہ دیا سومات کا  
(دیوان دوم)

لہذا یہی کہنا پڑتا ہے کہ میر نے جس وقت سلیمانی میں کیا زنا ہے والے شعر کہے تھے اس وقت ان پر شاعری کے بجائے مذہبیت غالب تھی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میر کے زیر بحث قطعے کا خاص نشانہ



سودا نہیں بلکہ ایک چند بہار ہوں۔ میر نے "نکات اشعرا" میں ایک چند بہار کے ترجمے میں ان کا کھولہ بالا شعر نقل کرنے سے پہلے یہ بھی لکھا ہے کہ "خدا ہدایت کش کند و اسلام نصیب" اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر نے بہار کے شعر کو خاص طور سے مذہبی مناظرے کے عالم سے قرار دیا اور اس کا جواب دینا ضروری سمجھا۔

کہتے ہیں کہ چندر بھان برائےمن کے زبردست شعر پر شاہ جہاں بھی خفا ہوا تھا۔

ہیں کرامت بت خانہ مراے شیخ

کہ چوں خراب شود خانہ خدا گردد

(اسے شیخ میر سے بت خانے کی کرامت دیکھ کر

جب وہ تباہ ہوا تو خانہ خدا بن گیا۔)

ممکن ہے شاہ جہاں نے اس شعر کو خانہ کعبہ پر طنز سمجھا ہو۔ لیکن وہ بادشاہ تھا، شاعر نہ تھا۔ میر نے صرف شاعر تھے، بلکہ بہت بڑے شاعر تھے۔ ان کے یہاں اس قسم کے تعصب کا اظہار اور وہ بھی اتنے خراب شعروں میں، بہت افسوس ناک ہے۔ اسی لئے انگریزی میں کہتے ہیں کہ ہومر بھی کبھی ادگجہ جاتا ہے۔ سڑے کی بات یہ ہے کہ خود میر نے پھر سودا کا مضمون لے کر سودا سے بہتر طریقے سے دیوانِ ہجتم میں نظم بھی کر دیا۔

اسلامی کفری کوئی ہو ہے شرط درد عشق

دونوں طریق میں نہیں ناکارہ درد مند

۳۷۰۳ یہ شعر شاعر کے مرتبے اور منصب کو بیان کرتا ہے اور ہمارے کلاسیکی نظریہ شعر کا حصہ ہے۔ شاعر کو ہر طرح کی بات کہنے کا حق ہے اور وہ ہر بات بڑا کہتا ہے۔ چاہے وہ اسرار باطن ہوں، یا بلند و پست زمانہ پر اسے زنی ہو، شعر میں ہر مضمون ممکن ہے۔ آتش نے بھی یہ مضمون بیان کیا ہے۔

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے

قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہبر ہے بیڑ کا

آتش کے یہاں تشبیہ بھونڈی اور بے زور ہے۔ لیکن کلیہ بالکل درست بیان ہوا ہے۔ خود

غزل بھی بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے اور نارسائی کے مضمون اس میں عادی ہیں۔ لیکن اصولاً غزل میں

بھی ہر طرح کا مضمون بیان ہو سکتا ہے۔ یہ بات پرانے شعرا کے قول اور عمل دونوں سے ثابت ہے۔ میر کے یہاں مصرعِ اولیٰ میں شخصی فقرے بہت خوب ہیں۔ پہلے تو کہا کہ جب ہوتے ہیں شاعر بھی، یعنی محض قصیدین کی۔ پھر اس پر ترقی کر کے کہا کہ میں اس فرقے کا عاشق ہوں۔ دوسرے مصرع میں "اسرار" کا لفظ بھی بہت خوب رکھا اور شعرا کے بے خوف اظہار کی بنا پر ان سے عشق ہونا بھی نئی اور عمدہ بات کہی۔ آتش کا شعر ان باتوں سے خالی ہے۔

میر نے دیوانِ ہجتم میں شاعر کے مرتبے پر ایک اور بھی عمدہ شعر کیا ہے۔

شاعر ہومت چکے رہا اب چپ میں جانیں جاتی ہیں

بات کرو ایات پر صو کچھ نہیں ہم کو بتاتے رہو

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ "عجب ہوتے ہیں شاعر بھی" والے شعر میں لفظ "کا" بھی بہت بلیغ ہے۔ اگر کہتے کہ "اس فرقے پر عاشق ہوں" تو مراد نکلتی کہ میں اس فرقے کے لوگوں سے جنسی عشق کرتا ہوں۔ مثلاً کہتے ہیں کہ فلاں شخص فلاں شخص پر عاشق ہے۔ "کا" سے مراد یہ نکلی کہ مجھے اس فرقے کے لوگوں سے بہت محبت ہے۔ مثلاً کہتے ہیں فلاں شخص آم کا عاشق ہے، یا ناولوں کا عاشق ہے، یا فلمی اداکاروں کا عاشق ہے، یعنی ان سے بہت شغف و محبت رکھتا ہے۔ دیکھئے اتنے ننھے ننھے لفظوں میں بھی معنویت کا پہلو کتنا اہم ہوتا ہے اور بڑا شاعر کس طرح اس پہلو کو نظر میں رکھتا ہے۔



۲۷۱

شاید کہ کام صبح تک اپنا کھینے نہ میر  
احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں

۲۷۱/۱ یہ شعر تقریباً ناص کیفیت کا ہے۔ تقریباً میں نے اس لئے کہا کہ سراسر کیفیت کا شعر ہوتا تو "معی بہت کم ہوتے، یا بالکل نہ ہوتے۔ جیسا کہ بیدل نے کہا ہے "شعر خوب معنی نہ دار"۔ یہاں معنی کا پہلو یہ ہے کہ "کام کھینچنا" جیسا بدیع محاورہ استعمال کیا ہے۔ یہ فارسی یا اردو کے کسی لفظ میں نہ ملا، میر کی ایجاد معلوم ہوتا ہے۔ "آصفیہ" نے اسے درج ضرور کیا ہے، اور یہی شعر بھی سند میں نقل کیا ہے۔ لیکن شعر کی قرأت غلط ہے، اس لئے معنی بھی غلط نکالے ہیں۔ آصفیہ میں شعر یوں لکھا ہے۔

شاید کہ کام صبح تک اپنا کھینے گا میر  
احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں

"آصفیہ" نے معنی لکھے ہیں: کام آخر ہونا، مرنا، گذرنا، جان سے جانا۔ ظاہر ہے کہ "کھینچنے نہ میر" کی جگہ "کھینچنے کا میر" پڑھ لیا تو ایسے معنی مستفاد ہی ہوں گے۔ چونکہ کسی اور لفظ میں ملتا نہیں، اس لئے صاحب "آصفیہ" نے غلط قرأت کی بنا پر معنی قیاس کر لئے۔ "نور اللغات" نے بھی غالباً "آصفیہ" ہی پر تجویز کیا ہے، کیونکہ وہاں بھی یہی شعر "آصفیہ" والی غلطی کے ساتھ درج ہے اور معنی بھی وہی ہیں، یعنی "مر جانا"۔ فرید احمد برکاتی نے "آصفیہ" کے حوالے سے "آصفیہ" کے معنی نقل کئے ہیں، اور پھر اپنے معنی لکھے ہیں "وقت گذرنا، بسر ہونا"۔ ظاہر ہے کہ برکاتی صاحب نے بھی اندازے سے کام لیا ہے۔ انھوں نے شعر زیر بحث کا حوالہ نہیں دیا ہے، لیکن دیوان اول کے ہی ایک اور شعر کو نقل کیا ہے۔

تا شام اپنا کام کھینچے کیوں کہ دیکھئے  
پڑتی نہیں ہے نی کو جفا کار آج کل

اس بات سے قطع نظر کہ اس شعر میں اعلیٰ درجے کا ابہام ہے (آج + کل بمعنی "جین")، دونوں اشعار سے صاف ظاہر ہے کہ میر نے "کام کھینچنا" بمعنی "زندگی باقی رہنا، سانس کا سلسلہ چلتے

رہنا، استعمال کیا ہے۔ یعنی جو بھی کام ہمارے ہیں وہ کل تک جاری نہ رہیں گے، رات ہی کو ان کا سلسلہ منقطع ہو جائے گا۔ اس تازہ محاورے نے مصرعے میں جان ڈال دی ہے۔

اس سلسلے میں ۱۷۲/۲ ابھی ملاحظہ ہو جہاں "کام کھینچنا" سے کسی بات یا کسی معاملے کا کسی منزل یا انجام تک پہنچنا مراد لیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی وہی معنی ہیں کہ زندگی کا معاملہ صبح کی منزل تک نہ پہنچے گا۔ تعجب ہے لفظ نگاروں پر کہ میر کے تین تین شعر سامنے ہوتے ہوئے بھی یہ محاورہ درج نہ کیا، یا اگر درج کیا تو معنی غلط کیجے۔

اب دوسرا مصرع دیکھتے ہیں۔ "یاں" کا لفظ بمعنی "میرا، میرے یہاں" ہے۔ اس طرح اسلوب میں ایک طرح کی انشعبت آگئی، گویا اپنا نہیں، کسی اور شخص کا ذکر ہو رہا ہے۔ "آج شام" کہہ کر مصرع اولیٰ کا جواز پیدا کر دیا، کہ آج شام سے حال درہم ہے، اس لئے صبح دیکھنے کی امید نہیں۔ یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ اور شاموں کو بھی حال درہم ہوتا تھا، لیکن آج حالات کچھ زیادہ ہی برے ہیں۔ پھر حسب معمول سبک بیانی سے کام لیا۔ بات کو بجائے بڑھا چڑھا کر کہنے کے بڑی آہستگی سے، تقریباً درواری کے لہجے میں کہہ دیا۔ کیفیت اتنی زبردست ہے کہ ان کی طرف فوراً دھیان نہیں جاتا۔

جناب عبدالرشید نے مطلع کیا ہے کہ "چراغ ہدایت میں" "کام کشیدن" بمعنی "کامیاب ہونا" درج ہے۔ بات بالکل صحیح ہے، لیکن فارسی محاورے میں "کام" بمعنی "مقصد، غرض، مدعا" ہے، اور "کشیدن" بمعنی "حاصل کرنا" ہے، جیسا کہ اشرف مازندرانی کے شعر سے ظاہر ہے جو خان آرزو نے "کام کشیدن" کی سند میں نقل کیا ہے۔

کام دل را زان دہن خواہم کشید  
از دہان او سخن خواہم کشید  
(میں اپنے دل کا مدعا اس منہ سے حاصل کروں  
گا، اس کے منہ سے لفظ حاصل کروں گا، یعنی

اسے اپنا ہم کلام بنالوں گا۔)

ظاہر ہے کہ میر کا محاورہ "کام کھینچنا" ہے "کام" (مقصد) کھینچنا نہیں۔ ممکن ہے میر نے فارسی محاورے کو دیکھ کر اپنا محاورہ وضع کر لیا ہو۔



۲۷۲

منظور ہے کب سے سر شوریدہ کا دینا  
چڑھ جائے نظر کوئی تو یہ بوجھ اتاریں

۲۷۳ سرگودہ سر یا بوجھ گہنا اور اسے اتارنے کی سعی میں رہتا اور اسے اتار کر خوش ہونے کا عام موضوع ہے۔ ایک بہت عمدہ فارسی شعر ۱۳۸/۴ کی بحث میں گذر چکا ہے۔ شیخ تصدق حسین کی داستان "ایرن نامہ" حصہ دوم صفحہ ۱۸ پر یہ عبارت ملتی ہے:

اب جو نیچے گردن پر چڑتا ہے تو صاف گلے  
کو کاٹ کر نکل گیا۔ سرتن سے جدا ہو کر گرا  
اور آواز گلوے پریدہ سے بلند ہوئی: شعر۔  
سر پر سر پاک تو فدا شد چہ بجاشد  
ایں بارگراں بود ادا شد چہ بجاشد  
(میر اسرتیہ سے پاک سر پر فدا ہو گیا، کیا  
اچھا ہوا۔ یہ ایک بارگراں تھا، ادا ہوا۔ کیا  
اچھا ہوا۔)

آتش نے بڑے دھوم دھڑاکے سے کہا ہے۔

ادب ناچند اسے دست ہوں قاتل کے دامن کا  
سنبھل سکتا نہیں اب روش سے بوجھ اپنی گردن کا

آتش کا شعر تقریباً دو لفظ ہے اور مصرع ثانی میں روانی کا فقدان۔ محمد حسین آزاد نے دہر کے مرثیے کے بارے میں آتش سے ایک قول منسوب کیا ہے کہ "مرثیہ تھا یا لندھور بن سعدان کی داستان تھی۔" خدا معلوم آتش نے ایسا کہا کہ نہیں، لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ یہ قول دہر کے مرثیے سے زیادہ

خود آتش کی غزل پر صادق آتا ہے۔

اب میر کا شعر دیکھئے۔ کتنا سجا کر کہا ہے اور لہجے میں کس قدر پائین اور بے پروائی اور ایک طرح کی معصومیت بھی ہے۔ "منظور" اور "نظر" میں رعایت ہے۔ "نظر چڑھ جائے" اور "بوجھ اتاریں" میں نہایت عمدہ رعایت ہے۔ مہنا کو دیکھئے کہ شوریدہ سری کی علت نہیں بیان کی۔ یا تو اس لئے شوریدہ سری ہے کہ دل میں جوانی کی انگلیں اور دلوں میں، لیکن ابھی کوئی معشوق نہیں ملا ہے۔ سر پٹیلی پر لئے پھرتے ہیں کہ کوئی مل جائے تو اس کے حوالے کریں۔ یا پھر شوریدہ سری اس لئے ہے کہ کبھی کسی پر عاشق ہوئے تھے، وہ معشوق تو ملا نہیں لیکن ایک شوریدہ سری دے گیا۔ اب اگر پھر کوئی ویسا ہی مل جائے تو دل کیا، یہ سر شوریدہ ہی دے ڈالیں گے۔ یا پھر شوریدہ سری کی وجہ شاعرانہ مضامین کا جوش و خروش ہے جس کی بنا پر سر میں ایک طوفان برپا ہے (ملاحظہ ہو ۱۳۸/۴)۔

مزید لطف یہ ہے کہ شوریدہ سر تو ایسا ہوتا ہے جو ہلکا معلوم ہوتا ہے، یعنی ایسا لگتا ہے کہ سر ہوا میں اڑا جا رہا ہے۔ اس کو بوجھ کہا ہے۔ اور "یہ بوجھ" کہہ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ ہمارے خیال میں تو یہ بات بالکل ثابت و ظاہر ہے کہ سر شوریدہ ایک بوجھ ہوتا ہے لیکن ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ سر شوریدہ کے علاوہ یہ فکر بھی بوجھ ہو سکتی ہے کہ سر کسی کو دے دینا ہے۔ یہ ادھیڑ بن اور تردید بھی ایک بوجھ ہے جو اسی وقت اترے گا جب سر کٹے گا۔ سر کٹنے کو "سرا ترنا" بھی کہتے ہیں، اس لئے "اتاریں" میں دہری معصومیت ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۳۸/۴)

میں نے اوپر کہا ہے کہ شعر میں ایک طرح کی معصومیت ہے۔ وہ اس معنی میں کہ اگر یہ پہلے عشق کا ارمان ہے تو مشکلم کو معلوم نہیں کہ سر دینے کے بعد بھی درد سر سے نجات نہ ملے گی۔ وہ اس غلط فہمی میں ہے کہ سر شوریدہ گیا تو شوریدگی بھی جائے گی۔ اسے کیا معلوم کہ ان معاملات میں کیا کیا گذرتی ہے۔ بقول مومن۔

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس  
ایک وہ ہیں کہ جنہیں چاہ کے ارمان ہوں گے



۲۷۳

کے ہے کوہکن کر فکر میری خستہ حالی میں  
انہی فکر کرتا ہوں تری درگاہ عالی میں

میں وہ پژمرده ہنرہ ہوں کہ ہو کر خاک سے سرزد  
یہاں آگیا اس آسمان کی پامالی میں

نگاہ چشم پر ششم بتاں پرمت نظر رکھنا  
ماتہ ہے زہر اسے دل اس شراب پرنگاری میں

شراب خون بن تڑپوں سے دل لہریز رہتا ہے  
مجرے ہیں نگرینے میں نے اس مینے خالی میں

۷۷۰ خلاف ان اور خواباں کے سدا یہ جی میں رہتا ہے  
یہی تو میرا کہ خوبی ہے معشوق خیالی میں

۲۷۳/۱ مطلع و پس ضرور ہے لیکن اس میں کوئی خاص بات نہیں۔

۲۷۳/۲ ملاحظہ ہو ۲۳۰/۱ جس میں اس سے ملتا جلتا مضمون ہے، اور اس مضمون کے اور شعروں کا حوالہ بھی ہے۔ شعر زیر بحث کئی لحاظ سے ندرت کا حامل ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ہنرہ اتفاقاً آگاہ ہے (خاک سے سرزد ہوا ہے۔ فارسی میں "سرزدن" کے معنی ہیں "ظاہر ہونا" اور میر نے اسی مفہوم میں استعمال بھی کیا

ہے۔ لیکن اردو میں "سرزد ہونا" کسی کام کے، خاص کر نامناسب کام کے، ہو جانے کے معنی میں آتا ہے۔ مثلاً گناہ سرزد ہونا۔ لہذا یہاں اتفاقاً وقوع ہو جانے کا مفہوم بھی ہے۔ (دونوں اعتبار سے "سر" اور "پامالی" کی رعایت خوب ہے۔ اتفاقاً ظاہر ہونے کے مفہوم کو شعر کے صرف و نحو سے بھی تقویت ملتی ہے۔ یعنی مصرع ثانی کے پہلے لفظ "یہاں" کو مصرع اولیٰ سے بھی متعلق کر سکتے ہیں۔) میں وہ پژمرده ہنرہ ہوں جو یہاں ایک خاک سے سرزد ہو کر اس آسمان کی پامالی میں آگیا۔

اس مفہوم کو نظر میں رکھیں تو شعر کا تاثر اور بھی کائناتی ہو جاتا ہے، کہ انسان اتفاقاً، بلا کسی تیاری اور رضا مندی کے، کائنات میں ڈال دیا گیا۔ اور جب یہاں پہنچا تو آسمان کا مکمل پامالی اس پر حاوی ہوا۔ اس طرح انسان آسمانی قوتوں کے ہاتھوں دو بار پامال ہوا۔ ایک بار تو اس دنیا میں پھینکے جانے کی وجہ سے، اور دوسری بار دنیا میں آنے کی وجہ سے، یعنی عالم بالا سے اتر کر عالم اجسام میں آنے کے بعد۔

"خاک" اور "آسمان" کی مناسبت ظاہر ہے۔ "اس آسمان" میں لفظ "اس" محض اسم اشارہ نہیں ہے، بلکہ زور دینے اور شکایت و برہمی کا لہجہ پیدا کرنے کے لئے بھی ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "اس حکومت نے تو اور بھی ظلم کر رکھا ہے۔" اسم اشارہ کے پر معنی استعمال کے لئے مزید ملاحظہ ہو ۲۳۸/۳ اور ۲۶۵/۳۔

خود کو پژمرده ہنرہ کہنے میں ایک لطف ابہام ہے، کہ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ آسمان کی پامالی کے بعد پژمرده ہوئے ہیں، یا پژمرده پیدا ہی ہوئے تھے اور اب آسمان نے بھی پامال کر دیا۔ دونوں معنی خوب ہیں۔ "میں اک پژمرده ہنرہ" یا "میں ہوں پژمرده ہنرہ" وغیرہ کہتے تو یہ بات حاصل نہ ہوتی۔ آسمان کی پامالی میں آنا بھی بہت خوب ہے۔ اس سے مراد یہ نکلتی ہے کہ آسمان کا کوئی منصوبہ یا تجویز تھی کہ چیزوں کو پامال کیا جائے۔ میں خود براہ راست نشانہ نہ تھا۔ لیکن جب عام پامالی شروع ہوئی تو گئے ہوں کے ساتھ گھن بھی پس گیا۔

"پژمرده" اور "خاک" میں مناسبت ہے، کیوں کہ مر جھانکی ہوئی گھاس کا رنگ اکثر خاکی یا خاکی مائل بھورا ہو جاتا ہے۔ فارسی میں "یہاں" کے معنی "یہاں" یا "یہاں" کا پورا" بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ ایک کے مخالف یا مقابل ایک" بھی ہیں۔ یہ معنی بھی درست ہیں،



کہ ایک طرف سبز تھا اور اس کے مقابل آسمان یا اس کی پامالی تھی۔ ان معنوں کو مد نظر رکھتے تو ”یکایک“ میں ایہام ہے۔ غرض جس طرح دیکھئے، اس شعر کا ہر لفظ مناسبیت اور معنی کا گنبد ہے۔

۳۷۳؎ ”شراب پرنگالی“ سے مراد port wine ہے جو گہرے سرخ رنگ کی ہوتی ہے اور اولاً پرنگالی میں فنی تھی (جیسا کہ اس کے انگریزی نام سے بھی ظاہر ہے)۔ اس کا مضمون اردو شاعروں نے اکثر باندھا ہے۔ شاکر ناجی کہتے ہیں۔

لگے ہے یوں تری انگلیاں یہ مست

گویا پلی ہے شراب پرنگالی

لیکن اس شعر میں مضمون کا کوئی لطف نہیں، کیوں کہ ”شراب پرنگالی“ کی مناسبت سے کوئی لفظ استعمال نہیں ہوا ہے۔ اس کے برخلاف نوجوان غالب کے یہاں اگرچہ کچھ ضرورت سے زیادہ تجرید ہے، لیکن شراب پرنگالی کی سرفی کی مناسبت سے الفاظ لائے گئے ہیں۔

ہوا آمینہ جام بادہ عکس روے گلگوں سے

نشان خال رخ داغ شراب پرنگالی ہے

میر نے بھی یہی نکتہ رکھا ہے کہ فیسے میں چونکہ آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں، اس لئے نگاہ چشم پر چشم کو شراب پرنگالی کہا کہ وہ بھی گہرے سرخ رنگ کی ہوتی ہے، میر نے مزید بات یہ پیدا کی ہے کہ پرنگالی شراب میں زہر کی آمیزش ہوتی ہے۔ پرنگالی شراب (Port) کے ذائقے کو اصطلاح میں ”شیریں“ (sweet) کہا جاتا ہے۔ اس کی مناسبت بگلی اور قدرتی ہوتی ہے۔ یعنی اس میں شیرے کا خمیر نہیں ڈالتے (جیسا کہ بعض ہندوستانی شرابوں میں ہوتا ہے)۔ اس کا مزہ گاڑھا اور پھلوں کے خوشبودار شربت کا سا ہوتا ہے۔ خدا معلوم یہ شراب میر نے پی تھی کہ نہیں، لیکن اس شعر میں یہ مضمون جس طرح باندھا ہے اس سے متاثر ہوتا ہے کہ میر اس شراب کے ذائقے سے واقف تھے، اور جانتے تھے کہ ایسی شراب میں اگر زہر ملا ہو تو اس کا پتہ لگانا مشکل ہوگا (بشرطیکہ زہر بہت زیادہ مقدار میں، یا بہت تلخ نہ ہو) کیونکہ پورٹ کے ذائقے، رنگ، اور شریقی خوشبو میں زہر کا رنگ اور ذائقہ آسانی سے چھپ سکتا ہے۔ زہر کا مضمون ملا کر میر نے بات کہیں سے کہیں پہنچا دی ہے۔

میر مضمون نے شراب پرنگالی کی جگہ تیغ پرنگالی باندھا ہے، اور لطف یہ رکھا ہے کہ شراب کا مضمون بھی موجود ہے۔ ان کا شعر بہت عمدہ ہے لیکن میر نے زہر کا مضمون اضافہ کر کے اور پورٹ کے رنگ کی مناسبت رکھ کر اپنا شعر بہت بہتر بنالیا ہے۔ مضمون کہتے ہیں۔

فرنگی زاوے ہے درد تھہ بن دل پہ مستوں کے

گرے ہے کام موج بادہ تیغ پرنگالی کا

اس بات میں بہر حال کوئی شک نہیں کہ مضمون نے شعر بہت بنا کر اور برجستگی کے ساتھ کہا

ہے۔

”چشم داشتہ“ فارسی محاورہ ہے، بمعنی ”امید رکھنا“ اردو میں اس کا ترجمہ ”چشم رکھنا“ اور ”نظر رکھنا“ کیا گیا۔ دونوں ہی مقبول نہ ہوئے۔ ”چشم داشت“ بمعنی ”امید“ تو چل گیا، لیکن ”چشم رکھنا“ بمعنی ”امید رکھنا“ کلاسیکی شعرا کے بعد نظر نہیں آتا۔ تعجب ہے کہ ”چشم رکھنا“ کسی اردو لغت میں نہیں۔ میر نے تو اسے کئی بار استعمال کیا ہے۔ (مثلاً ملاحظہ ہو ۸/۳۷) اور دیوان اول۔

کیا کہوں کیا رکھتے تھے تجھ سے ترے پیار چشم

تجھ کو بالیس پر نہ دیکھا کھولی سو سو بار چشم

درد کے یہاں بھی ہے۔

دل اس مژدہ سے رکھو نہ تو چشم راستی

اسے بے خبر برا ہے یہ فرقہ سپاہ کا

”نظر رکھنا“ بمعنی ”امید رکھنا“ ”نور اللغات“ میں ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کے علاوہ اور کہیں نظر نہ آیا۔ یاد رہے کہ حد تک یہ محاورہ بھی ”لفظ تازہ“ کا حکم رکھتا ہے۔ ”چشم“ اور ”چشم“ کی جہتیں اور ”چشم“ ”نگاہ“ اور ”نظر“ کی رعایت بھی خوب ہے۔ ”دل“ اور ”شراب“ میں بھی رعایت ہے، کیونکہ دل کو مینا سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (اس سلسلے میں اگلا ہی شعر ملاحظہ ہو)۔

۳۷۳؎ دل کو مینا اور خون کو شراب کہنے کے مضمون پر سراج اور رنگ آبادی نے بے مثال شعر کہا ہے۔

خون دل آنسوؤں میں صرف ہوا



گر گئی یہ بھری گلابی سب

لیکن میر نے بات وہاں سے شروع کی ہے جہاں سراج نے ختم کی ہے۔ میناے دل سے خون بہ نکلا اور مینا خالی ہو گیا۔ لیکن اب شراب خون کی جگہ ترپ اور بے چینی اور بے قراری نے لے لی ہے۔ یہ بے چینی اور بے قراری اس لئے ہو سکتی ہے کہ دل اب فون سے خالی ہے۔ یہ اس لئے بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کو فون دل نہ رکھا اور معشوق نے اس کے بدلے ترپ دے دی۔ ترپ بہر حال شراب خون دل سے کم قدر رکھتی ہے۔ لیکن دل کو خالی چھوڑنا بھی گوارا نہیں۔ اس لئے شراب خون نہ سہی، بے قراری کے سنگ ریزے سہی۔ ترپ اور تنگ جب ہوتی ہے تو انسان آدھارا کرنا یا گرا ہوتا ہے۔ لہذا یہ استعارہ بہت خوب ہے کہ مینا میں سگریز سے بھرے ہیں۔ جب مینا میں سگریز سے بھرے ہوں گے اور مینا کو حرکت ہوگی (جس طرح دل کی دھڑکن اس کی حرکت ہے) تو آواز پیدا ہی ہوگی۔ استعارہ بالکل مکمل اور برعکس ہو گیا۔

یہ تضاد بھی کس قدر خوبصورت ہے کہ مینا میں شراب کی جگہ سگریز سے بھرے چائیں ”لبریز“ اور ”سگریز“ میں جنیس ظاہر ہے۔ پورا شعر مضمون آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔  
دل کو مینا سے تشبیہ دینا عام بات ہے لیکن دل کو مینا سے خالی کہنے کے لئے مضمون آفرینی کی ضرورت ہے۔ ممکن ہے میر کو یہ خیال کلیم ہمدانی نے بھجایا ہو۔

زینہ این دل بے معرفت رای نگم ہردوں  
چہا بے ہودہ گیرم در بغل میناے خالی را  
(میں اس بے معرفت دل کو سینے سے باہر  
نکالے دیتا ہوں۔ بھلا اس میناے خالی کو بے  
فائدہ بغل میں دابہ رہنے سے کیا حاصل؟)

مینا کو بغل میں داب کر چلتے تھے، اس لئے کلیم کے شعر میں لطف مزید ہے۔ سودا نے بھی اس سے فائدہ اٹھایا ہے۔

دل کے بگڑوں کو بغل چچ لئے پھرتا ہوں  
کچھ علاج اس کا بھی اے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

میر کے مضمون میں مدرت یہ ہے کہ دل کو میناے خالی اس لئے کہا کہ اس میں خون نہیں۔ پھر یہ بات پیدا کی کہ جب دل میں خون نہیں تو (اس غم کے باعث کہ خون کے آنسو کس طرح روئیں، یا اس باعث کہ اگر دل میں خون نہ پہنچے تو شدید درد ہوتا ہے) اس میں ترپ بھری ہوئی ہے۔ اس پر مزید یہ مضمون اضافہ کیا کہ ترپوں کو سگریزوں سے استعارہ کیا۔ غضب کا شعر کہا ہے۔

”شراب خون“ اور اس طرح کی ترکیبوں میں اعلان فون پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۵۳/۳۔

۵۳/۵ یہ مضمون بالکل نیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ اسی قسم کی بات ہان ڈن نے اپنی نظم Present in Absence میں کہی ہے :

By absence this good means I again.

That I can catch her

Where none can match her,

In some close corner of my

brain;

And there I embrace and kiss her,

Thus both I enjoy and miss her.

فرق صرف یہ ہے کہ ڈن تو پھر بھی گوشت پوست کی معشوقہ کی بات کر رہا ہے۔ میر کا معشوق بالکل خیالی ہے، اور خیال چونکہ میر کے قبضے میں ہے، اس لئے معشوق بھی ان کے قبضے میں ہے۔ ”یہی تو میر اک خوبی ہے“ بھی عمدہ کہا ہے۔ کیوں کہ یہ روز مرے کا روز مرہ ہے اور حقیقت کی حقیقت۔ ”خواب“ کا مقابل بھی پر لطف ہے۔

قائم نے بہت کوشش کی لیکن بے رنگ سا شعر کہا۔

گو بظاہر تو گلے لگتا نہیں میرے تو کیا  
ہے تصور سے ترے ہر دم ہم آغوشی مجھے



میں بندہ ہو گیا سودا اب اس نازک خیالی کا

کہ یار اپنے کو سمجھا ہوں مرے پہلو میں بیٹھا ہے

(سودا)

دی تصور نے کسی کے اور بینائی مجھے

بند آنکھوں پر بھی وہ دیتا ہے دکھائی مجھے

(جرأت)

جرأت کا شعر اس وقت اور مزیدار ہو جاتا ہے جب یہ دھیان رکھا جائے کہ جرأت کا کیسہ چشم

نقد بصارت سے چمکی تھا۔

۲۷۴

جہاں اب خارزاریں ہو گئی ہیں

یہیں آگے بہاریں ہو گئی ہیں

سنا جاتا ہے شیر عشق کے گرد

مزاریں ہی مزاریں ہو گئی ہیں

اسی دریا سے خوبی کا ہے یہ شوق

کہ موبھیں سب کناریں ہو گئی ہیں

کنار = آنکھیں

۲۷۴/۱ یہ مضمون ہماری شاعری میں عام ہے۔ خود میر نے اسے کئی بار کہا ہے۔ مثلاً دیوان اول ہی میں

۱۔

جس جا کہ خس و خار کے اب ڈھیر لگے ہیں

یاں ہم نے انھیں آنکھوں سے دیکھیں ہیں بہاریں

میر سونے بہت خوب کہا ہے۔

گندروں ہوں جس خرابے سے کہتے ہیں وہاں کے لوگ

ہے کوئی دن کی بات یہ گھر تھا یہ باغ تھا

اس مضمون کو میر حسن نے ذاتی رنگ میں لکھا ہے۔

اب جہاں خار و خس چڑے ہیں کبھی

ہم نے یاں آشیاں بنائے تھے

ناصر کاظمی نے استعارہ بدل کر عمدہ شعر بنایا ہے۔



ذہرے ڈالے ہیں جگہوں نے جہاں  
اس طرف چشمہ رواں تھا پہلے

میر کا ذہرے بحث شعر بعض صفات کی بنا پر ان سب میں ممتاز ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر میں کیفیت بہت ہے۔ لیکن معنی کی جہتیں بھی ہیں۔ پہلے مصرعے کے دو مفہوم ہیں۔ وہ جگہیں جہاں اب خارزار نمودار ہو گئے ہیں۔ یا وہ جگہیں جو اب خارزار بن گئی ہیں۔ دوسرے مصرعے میں کئی مفہوم ہیں۔ (۱) پہلے یا گزشتہ دنوں میں، یہاں سے بہا رہی ہو کر گذری تھیں۔ (۲) پہلے ان جگہوں پر کئی بار بہا آئی تھی۔ (۳) پہلے ان جگہوں پر طرح طرح کی بہا رہی آ چکی ہیں۔ (۴) پہلے ان جگہوں پر کئی بار یا طرح طرح کی بہا رہی ہے یا ہو چکی ہیں (یعنی جشن من پتے ہیں۔)

لفظ ”یہیں“ پر غور کیجئے۔ ہادی انظر میں محسوس ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ کے ”جہاں“ کے مقابلے میں مصرع ثانی میں ”وہاں“ ٹھیک ہوتا۔ اچھا شاعر یہی کرتا۔ لیکن بڑے شاعر نے ”یہیں“ کا لفظ رکھ کر معنی کی ایک بالکل غیر متوقع جہت پیدا کر دی کہ جن مقامات پر بہا رہی تھیں انہیں مقامات کو خارزار بنانا پڑا۔ یعنی اگر بہا نہ آتی یا جشن بہا نہ مٹا تو وہ جگہیں خارزاروں میں تبدیل بھی نہ ہوتیں۔ خارزار میں تبدیل ہونا دراصل بہا کا نتیجہ ہے۔ اب معلوم ہوا کہ بہا نہ آتی تو بہتر ہوتا، کیوں کہ پھر خارزار تو نہ ہوتی۔ معمولی میدان یا جھاڑی جنگل ہوتے۔ خارزار سے بدتر تو کوئی چیز نہیں، کیوں کہ اس سے کسی کو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ ابھی خارزار سے وحشت کرتے اور اس میں داخل ہونے سے گریز کرتے ہیں۔

ذرا دیکھئے، اس مضمون کو لوگ دو ڈھائی سو برس سے بہت رہے ہیں، لیکن میر کی سی معنی آفرینی کوئی نہ حاصل کر سکا۔ کیفیت اس پر مستزاد۔ میر کا دھواے استادی تھا تو کیا لفظ تھا۔

اس فن میں کوئی ہے نہ کیا ہو مرا حاض  
اول تو میں سند ہوں پھر یہ مری زباں ہے

(دیوان اول)

بات صحیح ہے، زبان ہی پر حاکمانہ تسلط کے باعث میر چھوٹے چھوٹے الفاظ کو اس قدر تہ دار

بنادیتے تھے۔

”خارزار“ دلچسپ لفظ ہے۔ ”نور اللغات“ اور ”آصفیہ“ اس سے خالی ہیں۔ پالیس میں یہ

مذکور درج ہے۔ ترقی اردو بورڈ کراچی کے ”اردو لغت“ میں بھی مذکور درج ہے۔ لیکن جو اسناد دیتے ہیں ان سے مذکور مونت کچھ ثابت نہیں ہوتا۔ طویل مائیک پوری کی کتب ”تذکیر و تائیسٹ“ اور آفاق بناری کی ”معین الشعراء“ بھی اس لفظ سے خالی ہیں۔ لہذا میر کی سند پر اسے مونت ہی قرار دینا ہوگا، اگرچہ ”زار“ پر ختم ہونے والے تمام الفاظ اردو میں مذکور ہیں۔

۲۷۴/۲ یہ مضمون بھی بہت بندھا ہے، اور ممکن ہے داستانوں سے شاعری میں داخل ہوا ہو۔ ”داستان امیر حمزہ“ میں ایسی شہزادیوں کا تذکرہ ہے جن کے عشاق کی قبریں شہر کے آس پاس یا کسی نمایاں مقام پر ہوتی تھیں تاکہ دوسروں کو عبرت ہو۔ چنانچہ احمد حسین قمری ”ظلم و عدل بیکر“ جلد سوم صفحہ ۱۰۳۹-۱۰۴۰ پر مذکور ہے:

شہر میں جو داخل ہوا دیکھا ایک جانب  
باغ ہے، اس میں مزار عشاق بنے  
ہیں۔ جو تاجدار عاشق ہو کر آئے اور ہاتھ سے اس  
نقاب دار کے مارے گئے، ان کی قبریں اس باغ  
میں بنوا دیں۔۔۔ کسی قبر سے دھواں اٹھتا ہے۔ کسی قبر  
سے آواز مال آتی ہے۔

مصحفی نے اس مضمون کو شہر ہدایوں سے منسوب کر کے خوب نظم کیا ہے۔

قال تری گلی بھی ہدایوں سے کم نہیں  
جس کے قدم قدم پہ مزار شہید ہے  
خود میر نے اس مضمون کو مزید باندھا ہے (دیوان اول)۔

کیا ظلم ہے اس خونی عالم کی گلی میں  
جب ہم گئے دوچار نئی دیکھیں مزاریں

آتش نے مضمون کی وسعت کم کر دی، لیکن ان کا دوسرا مصرع خوب ہے۔ پہلا مصرع الہیہ محض بھرتی کا ہے، پس مربوط ہو گیا ہے۔



پتہ یہ کوچہ قافل کا سن رکھ اسے قاصد

بجائے سنگ نشاں اک مزار راہ میں ہے

ہمارے زمانے میں قافی نے الگ راہ نکالنے کی کوشش کی، لیکن ان کے دونوں مصرعے مربوط نہیں۔ پہلے مصرعے میں کوچہ قافل کا ذکر ہے تو دوسرے مصرعے میں خاک نشینوں کی بات ہے۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ ”الہنا“ کے معنی ”مرنا“ بھی ہوتے ہیں۔

یہ کوچہ قافل ہے آباد ہی رہتا ہے

اک خاک نشین اٹھا اک خاک نشین آیا

اشعار کے اس لیے سلسلے میں میر کا شعر پھر بھی ممتاز اور روشن ہے۔ پہلے مصرعے میں ”شہر عشق“ کا ذکر ہے، اور پھر یہ کہ اس کے چاروں طرف مزار بن گئے ہیں۔ شہر عشق کی وسعت بہر حال معشوق کی نگلی سے زیادہ اور اس کی معنویت بھی ”کوچہ قافل“ سے بڑھ کر ہے۔ مزار اس کے گرد بنے ہیں۔ اس میں ایک اشارہ یہ ہے کہ مرنے کے بعد لوگوں (ماشتوں) کو شہر عشق میں دفن ہونا بھی نصیب نہیں ہوتا۔ ان کی لاشیں باہر پھینک دی جاتی ہیں، دوسرے لوگ ان کا کفن دفن کرتے ہیں۔ دوسرا اشارہ یہ ہے کہ شہر کے گرد یا آس پاس عام طور پر باغ یا جنگل ہوتا ہے۔ یہاں سب باغ وغیرہ کٹا کر صرف مزار بن گئے ہیں۔ تیسرا اشارہ یہ ہے کہ چاروں طرف مزار ہونے کے باعث شہر عشق میں داخلہ آسان نہیں، لیکن مزاروں کی ہی کثرت یہ ثابت کرتی ہے کہ لوگ وہاں اب بھی کثرت سے جاتے اور جان سے ہاتھ دھوتے ہیں۔

اب مصرعے اولیٰ کے اسلوب کو دیکھیں۔ ”سنا جاتا ہے“ گویا کچھ لوگ آپس میں باتیں کر رہے ہیں۔ انھوں نے شہر عشق دیکھا نہیں ہے، لیکن اس میں دلچسپی رکھتے ہیں اور اس کا تذکرہ کرتے یا سنتے رہتے ہیں۔ ممکن ہے یہ لوگ خود وہاں جانے کا ارادہ رکھتے ہوں۔ یا پھر ان لوگوں پر ہنستے ہوں، یا حیرت کرتے ہوں جو شہر عشق کو جاتے ہیں۔ آپس کی یہ رائے زنی اور خبروں کا تبادلہ شہر عشق کی شہرت کو بھی ثابت کرتا ہے۔ مصرعے ثانی میں روزمرہ ”مزاریں ہی مزاریں“ بھی بہت عمدہ ہے۔ ایسا مبالغہ جو روزمرہ پر مبنی ہو بہت موثر اور واقعیت انگیز ہوتا ہے۔

شہر عشق کے گرد مزاروں کے ہونے سے ایک امکان یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ لوگ وہاں تک پہنچ نہیں پاتے۔ شہر پناہ کے دروازے تک پہنچتے پہنچتے دم توڑ دیتے ہیں۔

میر نے ایک جگہ ”شہر عشق“ پر ترقی کر کے ”قلیم عاشقی“ بھی کہا ہے اور مضمون اقلیم کی مناسبت سے بانٹا ہوا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۲۲/۲۔

ممکن ہے شعر زیر بحث کے مضمون پر یہودیوں کے اس مشہور عقیدے کا بھی دخل ہو کہ جو شخص بیت المقدس میں دفن ہو وہ میدان حشر میں سب سے پہلے محشر ہوگا۔ چنانچہ آوشائی مارگالت (Avishtai Margalit) کہتا ہے کہ دور دور سے یہودیوں کی لاشیں بیت المقدس میں دفن کے لئے لائی جاتی ہیں اور اب یہ عالم ہے کہ سارے شہر کے گرد قبروں اور مزاروں کا ایک حلقہ بن گیا ہے۔

۳۳/۲۷۳ یہ شعر اگرچہ اس رتبے کا نہیں ہے جیسے پچھلے دو شعر ہیں، پھر بھی اس میں ”کنارہ“ (یعنی ”کنارہ“ اور بمعنی ”آغوش“) کا ایہام عمدہ ہے۔ اور یہ بات بھی بدلتی ہے کہ خود مومن دریا کو کسی اور دریا کا اشتیاق ہے۔ معشوق کو دریا سے خوبی کہنا بھی دلچسپ ہے۔

اس مضمون پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۱۰/۱۔ پھر دیوان ششم میں نئے رنگ سے کہا ہے۔

آغوش جیسے موجیں اٹھی کشادہ ہیں

دریائے حسن اس کا کہیں ہم کنار کر

موجوں کے آغوش ہو جانے پر مصحفی کا شعر دیا ہے میں ملاحظہ ہو جہاں میر کی جنسی (Erotic) شاعری سے بحث ہے۔ (دیکھئے جلد اول، صفحہ ۱۳۷)۔



۲۷۵

خدا جانے کہ دنیا میں ٹپیں اس سے کہ عقیقی میں  
مکان تو میر صاحب شہرہ عالم ہیں یہ دونوں

۱۷۵۲ اس شعر میں بھی سبک بیانی خوب ہے۔ دنیا اور عقیقی کو مکان کہہ کر دو کام نکالے ہیں۔  
یعنی ”مکان“ بمعنی ”جگہ“ (”زمان“ کا متضاد) بھی ہے اور بمعنی ”گھر“ بھی۔ یہ بات واضح نہ کرنا بھی  
بہت لطیف ہے کہ دنیا اور عقیقی کی شہرت کیوں ہے؟ مانا اس وجہ سے کہ یہی دونوں جگہیں سب سے اچھی  
ہیں (یعنی ان کے علاوہ اور جگہیں بھی ہیں)۔ یا شاید اس وجہ سے کہ انھیں دو میں تمام وجود بند ہے۔ یہ بھی  
نازک بات ہے کہ عقیقی کی شہرت دنیا میں ہے اور دنیا کی شہرت عقیقی میں ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ دنیا میں تو واقعی مکان (جگہ) ہے، لیکن عقیقی مکان نہیں، بلکہ کیفیت اور  
صورت حال ہے۔ مگر دونوں کو مکان سے تعبیر کیا ہے۔ اس طرح دنیا اور عقیقی انسانی زندگی سے قریب تر  
حقیقت بن جاتی ہیں۔ خود سے مخاطب ممد ہے، اس کا خاص فائدہ یہ ہے کہ وہ موقع متعین ہو جاتا ہے  
جب یہ شعر کہا گیا، کوئی شخص حادثہ عشق سے دوچار ہوا ہے۔ ابھی نیا نیا معاملہ ہے۔ اگلی ملاقات کا امکان  
بہت روشن نہیں ہے۔ عاشق خود کلامی کے لہجے میں کہتا ہے کہ ملنے کی تو جگہیں دونوں بہت مشہور ہیں، اب  
خدا جانے اس سے کہاں ملاقات ہو۔ اس میں مایوسی نہیں ہے، بلکہ انسانی صورت حال کو پوری طرح قبول  
کرنے کا انداز ہے۔ نہ تاسف ہے اور نہ احتجاج۔ ہاں ایک خفیف سی رجائیت ضرور ہے کہ ملاقات کہیں  
نہ کیوں ہوگی ضرور۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”میر صاحب“ اس شعر کا متکلم نہ ہو، بلکہ مخاطب ہو یعنی کوئی  
شخص ”میر صاحب“ کو مخاطب کر کے اپنے دل کا حال سنارہا ہے۔

یہ نکتہ دونوں صورتوں میں مشترک ہے کہ ملنے کی جگہیں دونوں ٹھیک ہی ہیں۔ یا ملاقات جہاں

بھی ہو، ٹھیک ہے۔ جگہ کی قید نہیں۔

مخاطب کے انداز اور دونوں عالم کو دو مکان کہنے سے جو حسن پیدا ہوا ہے اس کا صحیح اندازہ کرنا  
ہو تو دیوان دوم میں یہ شعر دیکھئے۔

یہی مشہور عالم ہیں دو عالم

ملاپ اس سے خدا جانے کہاں ہو

مضمون وہی ہے، لیکن اسلوب بدل جانے کی وجہ سے شعر ہلکا ہو گیا ہے۔ اسی لئے میر نے  
خود کہا تھا۔

میر شاعر بھی زور کوئی تھا

دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

(دیوان اول)

دنیا اور عقیقی کو ”دو عالم“ کہنا اگرچہ کنائے کا فائدہ رکھتا ہے، لیکن استعارہ نہ ہونے کی وجہ  
سے اس میں وہ زور نہیں جو زبرد بحث شعر میں ہے۔ پھر شعر زیر بحث میں لفظ ”عالم“ رکھ کر دنیا اور آخرت کا  
اشارہ رکھ بی دیا ہے۔ بہت عمدہ شعر ہے۔ کالماتی لہجہ ہے، اور مضمون بھی اور معنی آخری بھی، مکالماتی  
لہجے میں عام طور پر کیفیت زیادہ ہوتی ہے، معنی آخری کم۔

اگرچہ پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ کی بندش کچھ ست ہے، کیوں کہ اس میں  
لفظ ”کہ“ کی تکرار کے بغیر بھی کام چل سکتا تھا، یعنی مصرع اولیٰ یوں بھی ممکن تھا ع

خدا جانے ملیں دنیا میں اس سے یا کہ عقیقی میں

لیکن واقعہ یہ ہے کہ لفظ ”کہ“ مصرعے کے کلیدی الفاظ ”دنیا“ اور ”عقیقی“ کو بیان میں آگے  
لانے (foreground) کرنے کا کام کرتا ہے۔ ”دنیا“ اور ”کہ عقیقی“ میں توازن اور زور ہے۔ صرف  
ایک بار ”کہ“ لانے سے یہ فائدہ نہ حاصل ہوتا۔ فارسی میں ”کہ“ محض بیانیہ یا مساوات کا کام نہیں کرتا۔

بعض اوقات یہ بگرد زور دینے کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً عربی کا مصرع ہے ع

گر مرغ کہاب است کہ با بال و پر آید

یہاں ”کہ“ بمعنی ”بھینٹنا، بے شک“ ہے، ممکن ہے میر کے ذہن میں یہ بات رہی ہو۔



امیر مٹائی نے میر کے مضمون کو ذرا دور سے چھوا ہے۔

جائے آرام نہ دیکھی کبھی اس عالم میں

نہیں معلوم کہ ہے عالم بالا کیسا

۲۷۶

۷۷۵

لب ترے لعل تاب ہیں دونوں

پر تمامی عتاب ہیں دونوں

تن کے معمورے میں بھی دل و چشم

گھر تھے دو سو خراب ہیں دونوں

ایک سب آگ ایک سب پانی

ویدہ و دل عذاب ہیں دونوں

۲۷۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لفظ ”عتاب“ میں ایک لطف ضرور ہے، کیوں کہ اس کے ایک معنی ”ہز کرنا“ بھی ہیں۔

۲۷۶/۲ دل اور آنکھ کو گھر کہنے میں کئی لفظ فیتیں ہیں۔ (۱) دل اور آنکھ دونوں کو ”گھر“ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (خانہ دل، خانہ چشم۔ ”خانہ چشم“ کے دو معنی ہیں، آنکھ کا حلقہ اور وہ گھر جسے آنکھ کہتے ہیں۔) (۲) دل اور آنکھ دونوں کے لئے ”رہنا“ کا محاورہ آتا ہے۔ (دل میں رہنا، آنکھوں میں رہنا وغیرہ۔) اور ”رہنا“ گھر کے لئے بھی بولتے ہیں۔ (۳) جب تن کو معمورہ کہا تو اس میں گھر ہوں گے ہی۔ اور سارے بدن میں صرف دل اور آنکھ ایسے مضمون ہیں جن کو گھر سے تشبیہ دیتے ہیں، اور جن کے اندر کسی کے ہونے ”یار بنے“ یا جن سے کسی کے چلے جانے وغیرہ کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔

اب معنی پر غور کریں۔ لفظ ”بہی“ خاص قوت کا حامل ہے۔ اس میں اشارہ بھی ہے، زور بھی ہے، اور لہجے کے اعتبار سے رنجیدگی بھی۔ گذری ہوئی بات کا سادہ بیان بھی ہے اور اپنی حالت اور نظام



کائنات پر نظر بھی۔ مثلاً یوں دیکھئے:

(۱) یہی دو گھر تھے۔ (گھرؤں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے۔)

(۲) بس یہی دو گھر تھے۔ (یعنی اور نہیں تھے۔ زور دیتے ہوئے۔)

(۳) افسوس کہ یہی دو گھر تھے۔

(۴) وہی گھر تھے۔ (سادہ اور جذبات سے عاری بیان۔)

(۵) وہی تو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب ہیں۔) (رنجیدگی۔)

(۶) دو گھر تھے (اور ان کو بھی زمانے نے محفوظ نہ چھوڑا۔) (انکسار کائنات پر نظر۔)

(۷) دو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب ہیں۔) (برہمی۔)

غرض کہ لفظ ”یہی“ نے معنی کے متعدد امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ چھوٹے سے لفظ سے بڑے بڑے کام لینا میر کا خاص انداز ہے۔ مثلاً درو کا یہ شعر دیکھیں۔

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اسے فلک

اور تو یاں کچھ نہ تھا ایک مگر دیکھنا

کوئی شک نہیں کہ شعر بہت خوب ہے۔ معنی بھی ہیں اور کیفیت بھی۔ مضمون میر سے مشابہ ہے لیکن میر کی سی تہ واری نہیں اور چھوٹے الفاظ کو بھرپور سے بھی زیادہ قوت سے برتنے کا انداز نہیں۔

لیکن میر کے شعر میں معنی کا بیان ابھی ختم نہیں ہوا۔ حسب ذیل نکات پر غور کریں۔ (۱) دل و جوشم کے خراب ہونے کی وجہ نہیں بیان کی۔ اس طرح امکانات کا ایک نیا سلسلہ پیدا ہوا۔ (۲) خرابی کی کیفیت نہیں بیان کی، یعنی خرابی کس حد تک کی ہے۔ اس طرح امکانات کا ایک اور سلسلہ پیدا ہوا۔ (۳) ماضی اور حال کا بیان کیا، لیکن مستقبل کو چھوڑ دیا۔ اس طرح امکانات کا تیسرا سلسلہ پیدا ہوا۔ ان نکات کی بنا پر شعر میں جو حسن پیدا ہوا ہے اس کا پورا اندازہ کرنا ہوتا ہی مضمون پر بھر صاحب کا شعر ملاحظہ

۱۰

جب سے اس نے پھیر لیں نظریں رنگ تہا ہی آہ نہ پوچھو

ہینہ خالی آنکھیں ویراں دل کی حالت کیا کہئے

لوگوں کو بھر صاحب کے اس شعر پر سر دھتے دیکھ کر مجھے خیال آیا ہے کہ ہر زمانے میں شاعر

بقدر شعر فنی ہی پیدا ہوتا ہے۔ میر کے زمانے میں لوگ زیادہ شعر فہم تھے اس لئے میر پیدا ہوئے۔ ہماری شعر فنی بھر صاحب سے بہتر شاعری مستحق شاید نہ تھی (خود بھر صاحب نے یہ شعر ”نگار“ کے غزل نمبر (مرتب نیاز فتح پوری مطبوعہ ۱۹۳۱) میں مشمولہ اپنے بہترین کلام کے انتخاب میں رکھا تھا۔ اب مزید کیا کہا جائے؟ والٹ وٹمن (Walt Whitman) کا قول یاد آتا ہے کہ بڑا شاعر ہمرا آنے کے لئے بڑے سامعین بھی ضروری ہیں۔

۲۷۶۳ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں لف و نشر غیر مرتب ہے۔ یعنی مصرع اولیٰ میں ”آگ“ کا تعلق ”دل“ سے اور ”پانی“ کا تعلق ”دیدہ“ سے ہے۔ بات بالکل ٹھیک ہے۔ لیکن مرتب لف و نشر کا بھی امکان ہے۔ یعنی یہ فرض کر سکتے ہیں کہ آنکھوں میں جو خون کی سرخی ہے یا عشق کی گرمی ہے، اس کی بنا پر آنکھ کو سراسر آگ کہا۔ غالب کا شعر ہے۔

نگہ گرم سے اک آگ چمکتی ہے اسد

ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

(اس پر غلطی طبعی نے لکھا ہے کہ نگہ گرم کی کچھ وجہ نہ معلوم ہوئی۔ دراصل غلطی طبعی حسب معمول اعتراض برائے اعتراض کر رہے ہیں۔ ورنہ وجہ صاف ہے کہ عشق کی گرمی کی بنا پر آنکھوں سے آگ برس رہی ہے۔) غالب کے اس شعر پر مفصل بحث ”تتہیم غالب“ کے جدید ایڈیشن میں ملاحظہ ہو۔ بہر حال، میر کے شعر میں اس بات کا امکان بالکل ہے کہ آنکھوں میں خون کی سرخی یا عشق کی گرمی کے باعث ان کو ”سراسر آگ“ کہا ہو، اور شدت غم کے باعث دل کے پانی ہو جانے کی بنا پر اس کو ”سب پانی“ کہا ہو۔ اس طرح شعر میں لف و نشر مرتب کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ ”ایک“ اور ”سب“ کی رعایت بھی پر لطف ہے۔

دل و جوشم کے آگ اور پانی (یا پانی اور آگ) ہونے کی وجہ سے یہ دونوں عذاب تو ہیں، لیکن یہ نہ ظاہر کر کے کہ دل و جوشم کی حالت کیوں ایسی ہوئی ہے، میر نے کمال بلاغت سے کام لیا ہے۔ کیوں کہ اس طرح امکانات کا سلسلہ پھر شروع ہو جاتا ہے۔ دیدہ کی یہ بات کبھی کبھی صحیح ہی معلوم ہوتی ہے کہ یہ پتہ لگانا غیر ممکن ہے کہ متن کے اندر معنی کا مرکز کہاں ہے؟



# فردیات

## ردیفن

۲۷۷

فردوس سے کچھ اس کی گلی میں کی نہیں  
ہے ساکنوں میں واں کے کوئی آدمی نہیں

۱۷۷۷ ۲۷۷۷ نئے فورٹ ولیم اور نئے آسی میں غزلیات کے بعد کئی صفحے فردیات کے ہیں۔ نئے محمود آباد (مرتب اکبر حیدری) میں غزلیات کے بعد چند مفرد شعر ہیں۔ عباسی نے اپنے کلیات سے نہ معلوم کیوں فردیات کو حذف کر دیا ہے (ممکن ہے جلد دوم میں ڈالنے کا ارادہ ہو جو ہنوز شرمندہ طباعت نہیں ہو سکی ہے۔) مخطوطہ نیر مسعود، نئے محمود آباد کی طرح محض دیوان اول پر مشتمل ہے۔ اس میں بھی غزلیات کے بعد وہی شعر فردیات کے تحت درج ہیں جو فورٹ ولیم اور آسی میں ہیں۔ اس اعتبار سے میں نے بھی فردیات کو دیوان اول کے بعد جگہ دی ہے۔ کلب علی خاں فائق نے خدا معلوم کس بنا پر فردیات کو دیوان ششم کے بعد جگہ دی ہے۔

شعر زیر بحث کا مضمون غالب نے بھی بڑی خوبی سے ادا کیا ہے۔

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوپے سے بہشت

وہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

غالب کے شعر پر بحث کے لئے ”تفہیم غالب“ ملاحظہ ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب نے

استفادے کا حق ادا کر دیا ہے اور معنی کے اتنے نکات اپنے شعر میں رکھ دیئے ہیں کہ غالب کو میر کا مقروض نہیں کہہ سکتے۔ لیکن میر کے شعر میں مضمون کی جدت کے علاوہ معنی کی ہمیں بھی ہیں۔ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ غالب کا شعر میر سے بہتر ہے۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) مصرع ثانی میں لفظ ”واں“ کو فردوس سے متعلق کریں تو معنی یہ ہیں کہ فردوس میں آدمی کوئی نہیں ہے۔ یعنی جو لوگ آدمی کہلانے کے مستحق ہیں ان کو جنت میں جگہ نہیں ملتی۔ یا جنت سنسان اور غیر آباد ہے۔ یا وہاں صرف حوریں اور غلمان و غیرہ ہیں، انسان نہیں۔ اس طرح کے کئی امکانات ہیں۔  
(۲) اگر ”واں“ کو ”گلی“ سے متعلق کریں تو معنی نکلتے ہیں کہ معشوق کی گلی میں انسانی صفت رکھنے والا کوئی شخص نہیں، سب ہی معشوق صفت خون کے پیاسے ہیں، یا انسانی خلق و مروت سے عاری ہیں۔ یا معشوق کی گلی بالکل ویران ہے، سب لوگ مرے پڑے ہیں۔ یا معشوق کی گلی میں رقیب ہی رقیب رہتے ہیں، ان میں آدمیت کہاں؟

اس طرح ”واں“ اور ”آدمی“ جیسے معمولی لفظوں کی تفصیل بہم رکھ کر میر نے شعر میں کئی معنی رکھ دیئے ہیں۔ اس مضمون کو دیوان چہارم میں بھی کہا ہے، لیکن ابہام نہ ہونے کی وجہ سے وہ بات نہ آئی جو شعر زیر بحث میں ہے۔

کوچہ یار تو ہے غیرت فردوس ولے

آدمی ایک نہیں واں کے ہواداروں میں



۲۷۸

کیسہ پر زر ہو تو جفا جو یاں  
تم سے کتنے ہماری جیب میں ہے

۲۷۸/۱ اس مضمون کو صدر الدین فائز نے بھی کہا ہے، لیکن ان کے یہاں انفعالیات بہت ہے اور معنی میں کوئی تبدیلیں۔ الفاظ میں عدم مناسبت بھی ہے۔

خوش صورتوں سے کیا کروں میں آشنائی اب  
مجھ کو تو ان دنوں میں میسر دم نہیں

میر کے یہاں شاپانہ لہجہ اور حسینان جہاں کی کم تو قیری ہے، خاص کر ان حسینوں کی جو ستم کیش اور جفا پیش ہوں۔ ”زر“ اور ”کتنے“ میں ضلع کا لطف خوب ہے (کیوں کہ روپے وغیرہ کے لئے کتنا، کتنے کا لفظ لاتے ہیں۔ ”کتنے روپے“ ”کتنا زر“ وغیرہ) کیسہ ”اور“ جیب“ کی رعایت ظاہر ہے۔ اس میں کتنے بھی ہے کہ معشوق کا جیب میں ہونا اور کیسہ پر زر ہونا ایک ہی بات ہے۔ یعنی اگر معشوق جیب میں ہے تو گویا کیسہ پر زر ہے۔ یا اگر کیسہ پر زر ہے تو گویا معشوق ہی جیب میں ہے۔ ”جیب میں ہونا“ میں جو بے تکلفی اور اعتماد سے ہر پر مطلقہ ہے وہ بھی ظاہر ہے۔ ”ہیں“ ”بھئی“ ”ہوں گے“ بھی خوب ہے۔

ایک پہلو اور بھی ہے۔ بظاہر تو ”جفا جو یاں“ (یعنی جفا جو لوگ) مخاطب ہیں، یعنی تمام جفا جو یوں کو مخاطب کیا ہے۔ لیکن ”جفا جو“ اور ”یاں“ کو الگ الگ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ اب نثریوں ہوئی کہ ”اگر کیسہ پر زر ہو تو اسے جفا جو، تم سے کتنے ہی یہاں ہماری جیب میں ہیں۔“ یہاں یہ اعتراض نہ کرنا چاہئے کہ اگر مخاطب ”اے جفا جو“ ہے تو مصرع غافی میں ”تجھ“ ہونا تھا، ورنہ شتر گربہ ہو جائے گا۔ انیسویں صدی کے وسط تک شتر گربہ عیب نہ تھا۔

اس مضمون کو بدل کر دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

زر و زر کچھ نہ تھا تو بارے میر  
کس بھروسے پر آشنائی کی  
دیوان دوم میں طنزیہ لیکن خوش طبع لہجے میں کہا ہے۔

سکین تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول  
شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے

دیوان اول کے شعر (آشنائی کی) میں اپنے اوپر ہٹنے اور معشوقوں کو حقیر یا بے وقار گردانے کے تیور خوب ہے۔



## دیوان دوم

### ردیف ن

۲۷۹

کوئی بجلی کا ٹکڑا اب تک بھی  
پڑا ہوگا ہمارے آشیاں میں

۷۸۰

۲۷۹/۱ "بجلی کا ٹکڑا" خود ہی بہت بدیع فقرہ ہے، مضمون کی تازگی اس پر مستزاد ہے۔ معنی کے بھی کئی پہلو ہیں۔ بیکر یہ بنتا ہے کہ بجلی آشیانے پر گری تو خود بھی ٹکڑے ٹکڑے ہوگئی۔ یا آشیانے کو خاک کر دینے کے بعد بجلی واپس گئی لیکن اپنا ایک ٹکڑا (اپنے جگر کا ٹکڑا؟) وہاں چھوڑ گئی۔ شاید اس لئے کہ اس کو بھی آشیانے سے کسی طرح کا لگاؤ پیدا ہو گیا۔ یا شاید اس لئے کہ اگر آشیاں پھر آباد ہو تو اسے فوراً خاکستر کیا جائے۔

"پڑا ہوگا" پر غور کریں تو یہ امکان نظر آتا ہے کہ یہ غالب کے ط

برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

کی طرح کا معاملہ ہے۔ یعنی بجلی تو ہماری خانہ زاد ہے۔ لا پرواہی سے کہتے ہیں کہ ابھی بجلی کو کیا پوچھتے ہو، اس کا ایک ٹکڑا تو اب بھی ہمارے لئے پئے آشیانے کے کسی گوشے میں مل جائے گا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ صاحب ہزار تاجی ہے، لیکن وہ لوگ ایسے گندے بھی نہیں ہیں۔ ایسے ایسے خزانے یا جواہر تو اب بھی ان کے گھر کے کسی گوشے میں پڑے مل جائیں گے۔ یعنی بجلی اور اس کی تاجی کی ہمارے لئے کوئی اہمیت

نہیں۔ پھر چونکہ آشیانے کی بربادی کا براہ راست ذکر نہیں کیا ہے، اس لئے یہ نتیجہ بھی نکالا جاسکتا ہے کہ بجلی گری تو سبھی، لیکن آشیاں کو خاک نہ کر سکی۔

ایک پہلو یہ ہے کہ شعرا استفہامی ہو سکتا ہے۔ یعنی آشیانے پر بجلی گری، ہم آشیاں چھوڑ کر نکل گئے کہ جان تو بچے۔ یا ہم وہاں تھے نہیں، تب بجلی گری۔ اب واپس جانا چاہتے ہیں تو کوئی شخص منع کرتا ہے کہ واپس مت جاؤ۔ تمہارے آشیاں میں بجلی اب بھی باقی ہے، یا ابھی تک ٹھمن مل رہا ہے (بجلی کا ٹکڑا = آگ)۔ اس کے جواب میں حکلم پوچھتا ہے کہ اگرچہ اتنی دیر ہوگئی ہے، کیا اب تک بھی بجلی ہمارے آشیانے میں موجود ہوگی؟

"بجلی کا ٹکڑا" سے ذہن "چاند کا ٹکڑا" کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ "چاند کا ٹکڑا" بمعنی "بہت حسین شخص" (لہذا معشوق) اب معنی یہ نکلتے کہ ہم ہزار برباد ہوئے، لیکن معشوق کا پیکر اب بھی ہمارے خرمن حیات یعنی ہماری روح و دل میں موجود ہے۔



۲۸۰

نہیں بتجال لعل دربا میں      تب خال = چھالا  
گھر پہنچا بہم آب ہتا میں

کہے ہے ہر کوئی اللہ میرا  
عجب نسبت ہے بندے میں خدا میں

ٹلے برسوں وہی ہے گانہ ہے وہ  
بہتر ہے یہ ہمارے آشنا میں

اگرچہ خشک ہیں جیسے پرکاش  
اڑے ہیں میر جی لیکن ہوا میں ہوا میں اڑنا = مغرور ہونا

۲۸۰/۱ اس شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں لیکن اسے خیال بندی کی اولین مثالوں میں رکھا جاسکتا ہے۔ خیال بندی سے مراد یہ ہے کہ مضمون بہت دور کا ہو اور اس میں فی نفسہ کوئی خاص حسن نہ ہو لیکن قدرت ہو۔ خیال بندی والے شعر میں دلیل عام طور پر کمزور ہوتی ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ شعر بالکل بے دلیل ہو۔ شعر زیر بحث میں دلیل موجود ہے، کہ معشوق کے ہونٹوں کو ”آب ہتا“ یا ”آب حیات“ کہتے ہیں۔ لہذا ”آب“ میں گوہر کا وجود مستبعد نہیں۔ ”لعل“ اور ”گہر“ کی رعایت اور مصرع اولیٰ میں لام کی کثرت شعر میں مزید خوبی پیدا کرتی ہے۔

بتجال کے مضمون پر خاص خیال بندی کا شعر دیکھنا، وہ تو غالب ملا حلقہ ہوں۔

آیا نہ بیابان طلب گام زباں تک

بتجال لب ہو نہ سکا آبلہ پا  
غالب نے معشوق کی جگہ عاشق کے بتجال لب کا ذکر کیا ہے۔ ناخ معشوق کی پیچک روئی کا مضمون باہمتے ہیں۔ ایسے مضمون کو خیال بندی کی معراج کہنا غلط نہ ہوگا۔

آبلے پیچک کے جب نکلے لہزار بار پر  
بلبلوں کو برگ گل پر شبہ شبنم ہوا

جیسا کہ ناخ اور غالب کے شعروں سے ظاہر ہے، خیال بندی میں معنی کا لطف کم ہوتا ہے۔ خود غالب نے اپنے ایک شعر کے بارے میں اسی لئے کہا ہے کہ اس شعر میں خیال تو بہت دقیق ہے، لیکن لطف کچھ نہیں، یعنی کوہ کندن و کاہ بر آوردن۔

۲۸۰/۲ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے، اور ہر جگہ واضح یا خفیہ سا اشارہ رشک کا ہے، کہ اللہ کو سب لوگ اپنا کیوں کہتے ہیں۔ مندرجہ ذیل رباعی میں میر نے اپنا رشک بالکل صاف بیان کر دیا ہے۔

دل غم سے ہوا گداز سارا اللہ  
غیرت نے ہمیں عشق کی مارا اللہ  
ہے نسبت خاص تجھ سے ہر اک کے تیں  
کہتے ہیں چنانچہ سب ہمارا اللہ

یہ مضمون ذرا اٹوکھا اور دلچسپ ہے۔ کیوں کہ عام تجربہ تو یہ ہے کہ جو شخص اللہ والا ہو جائے وہ دوسروں کو بھی اصل حق کرنا چاہتا ہے۔ بلکہ اہل حق کے پاس اٹھنے بیٹھنے والے بھی انھیں کے رنگ میں رنگ جاتے ہیں۔ لیکن میر (یا منتظم) کو گوارا نہیں کہ میرے علاوہ اور بھی کوئی اللہ کو اپنا کہے۔ اس طرح کے مضامین عسکری صاحب کے اس خیال کی تردید کرتے ہیں کہ میر کے یہاں اُنی خودی اور اُنی ذات ہے۔ دیوان دوم ہی کے مندرجہ ذیل شعر میں میر یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ یا تو خدا ہی نہیں ہے، یا پھر دنیا والے صرف بزرگم خود خدا تک پہنچے ہوئے ہیں یا خدا کو یاد کرتے ہیں، اور دراصل وہ خدا کو جانتے ہی نہیں ہیں۔ مراد یہ ہوتی کہ صرف منتظم خدا کو جانتا ہے۔

روئے سخن ہے گیدھر اہل جہاں کا یارب



سب متفق ہیں اس پر ہر ایک کا خدا ہے  
دیوانِ مجسم کے ایک شعر میں میر کا لہجہ حقیر اور خفیف سی تلخی کا ہے، کہ ہر شخص ہی خدا کو اپنا کہتا ہے۔

جو ہے ۲ میر اس کو میرا خدا کہے ہے

کیا خاص نسبت اس سے ہر فرد کو جدا ہے

شعر زیر بحث میں معنی کا نیا پہلو یہ ہے کہ لوگ اٹھتے بیٹھتے عادتاً، یا بات بات میں "میرے اللہ"، "یا میرے اللہ" اور "اللہ میرے" وغیرہ جیسے فقرے بولتے ہی رہتے ہیں۔ اس عادتِ تکلم سے میر یہ پہلو پیدا کرتے ہیں کہ ہر شخص اللہ کو اپنا جانتا ہے اور اس کی ہستی پر اپنا خاص حق سمجھتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بھی معنی کا نیا پہلو آ گیا ہے کہ مالک تو اللہ ہے، اور انسان اس کا بندہ۔ اس طرح اللہ انسان کا نہ ہوا، بلکہ انسان اللہ کا ہوا۔ لیکن یہاں مالک اور غلام میں عجب نسبت ہے۔ یعنی طنز یہ کہا ہے، یا تحسین سے کہا ہے، یا رشک سے کہا ہے، یا تعجب سے کہا ہے کہ یہاں بندے اور مالک کا رشتہ عجب طرح کا ہے کہ بندہ مالک کو اپنا کہتا ہے۔ بالکل نیا شعر کہا ہے۔

۳۸۰/۳ اس مضمون کو ذرا آگے لے جا کر دیوانِ ششم میں یوں بیان کیا ہے۔

مجھ کو ملنے کا ڈھب کچھ نہ آیا

نہیں قصیر اس نا آشنا کی

لیکن شعر زیر بحث میں طنز کا اسلوب بہت عمدہ ہے۔ "ہمارے آشنا" میں یہ نکتہ بھی ہے کہ اوروں کے معشوق شاید ایسے نہ ہوں، لیکن ہمارے معشوق کی ادائیگی ہے۔ "ہنر یہ ہے" میں بھی نکتہ ہے کہ سب میں کوئی نہ کوئی ہنر ہوتا ہے، ہمارے آشنا کا ہنر نا آشنائی ہے۔ "آشنا" بمعنی "معشوق" رکھ کر "پہچان" کے ساتھ اچھا تضاد پیدا کیا ہے۔

۳۸۰/۳ اس خیال کی بنیادِ کلیم ہمدانی پر ہے۔

ہاں دماغ کہ از سایہ اجتناب کنیم

ہاں سر ہم کہ قصیر آفتاب کنیم

(ہمارے دماغ کا تو یہ عالم ہے کہ ہم

سائے سے بھی گریز کرتے ہیں، اور دعویٰ

یہ رکھتے ہیں کہ ہم سورج کو فتح کریں

گے۔)

دونوں کے یہاں خود پر طنز بہت عمدہ ہے۔ اور کلیم کے دونوں مصرعوں میں پیکروں کا جو تضاد ہے وہ بہت توجہ انگیز ہے۔ لیکن میر نے اپنی بات بھادہ دی ہے۔ پہلے مصرعے میں خود کو خشک گھاس کی پتی کہا۔ دوسرے مصرعے میں ہوا میں اڑنے کا محاورہ اس طرح باندھ دیا کہ لغوی معنی بھی سمجھ ہو گئے، کیوں کہ خش و خاشاک ہوا میں اڑتے ہی رہتے ہیں۔ دیوانِ سوم میں "پر کاہ" کی رعایت نہ ہونے کی وجہ سے یہی مضمون نا کام رہ گیا۔

ضعیف و زار تنگی سے ہیں ہر چند

لیکن میر اڑتے ہیں ہوا میں

"ہوا میں اڑنا" کی جگہ عام طور پر "ہوا پر اڑنا" بولتے ہیں۔ "نور اللغات" اور "فرہنگ اڑ" میں یہ محاورہ درج نہیں۔ "نور اللغات" اور "آصفیہ" دونوں میں محض "ہوا پر اڑنا" درج ہے۔ فرید احمد

برکاتی نے "فرہنگ میر" میں خدا معلوم کس طرح "ہوا میں اڑنا" کے معنی "آصفیہ" کی سند سے لکھے

ہیں۔ ٹیلیس، ڈیکن فوربس، اور ٹیلیس، لیمبی اس محاورے سے خالی ہیں۔ بدیں وجہ اسے میر کی اختراع کہنا

چاہئے۔



۲۸۱

۷۸۵ ہے جہان تنگ سے جانا بعینہ اس طرح  
قتل کرنے لے چلے ہیں جیسے زندانی کے تین

۲۸۱/۱ اس شعر میں تشبیہ کا کمال اور انسانی فطرت پر غیر معمولی طنز و تیرہ ہے۔ انسان دنیا میں چاہے کتنا ہی در ماندہ و مصیبت زدہ کیوں نہ ہو لیکن دنیا سے جانا پھر بھی اسے شاق گذرتا ہے۔ دنیا اگر زنداں ہے تو موت اس زنداں سے رہائی ہے۔ لیکن یہ وہ رہائی ہے جو قتل کے ذریعہ نصیب ہوتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں "قتل" کا لفظ اس قدر معنی خیز ہے کہ باید و شاید۔ پھر قتل کے لئے قیدی کو لے جانے کو منظر تصور میں لائیے۔ کوئی مال اگر یہ کرتا ہے۔ کوئی شکایت کرتا ہے، کوئی احتجاج کرتا ہے، کوئی انتہائی ضبط سے کام لیتا ہے، اور کسی کا دامن ضبط آخری موقع پر پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ یوں فرانس کی آخری ملکہ ماری آنتوائیت (Marie Antoinette) کے بارے میں لکھا ہے کہ جب اس کو قید خانے سے نکال کر قتل کے لئے گاڑی پر بٹھا کر کوچہ بازار سے لے جایا گیا تو وہ کمال حزم و استقلال کے ساتھ سروچٹا کئے خلیق خدا کے درمیان سے گذری۔ لیکن جب گلوٹن کا سامنا ہوا تو اس کے بدن پر لرزہ طاری ہو گیا۔ تقدیر انسان کے ساتھ کیا کیا سلوک کرتی ہے، زندگی موت سے بدتر ہو جائے، لیکن پھر بھی ہم موت کا خیر مقدم نہیں کرتے۔

یہ بھی دیکھئے کہ مصرع اولیٰ میں "جہان تنگ" کہہ کر لفظ "زندانی" کے ساتھ مناسبت برقرار رکھی ہے۔ مناسبت کی تعریف یہ ہے کہ الفاظ ایسے ہوں جو معنی کو ادا کرنے کے لئے ناگزیر نہ ہوں، لیکن ان کے ذریعہ معنی میں تدارکی اور بیان میں جتنی پیدا ہو سکے۔ مثلاً مصرع اولیٰ کی کئی شکلیں ممکن تھیں مثلاً

(۱) ہے جہان کہنہ سے جانا اس طرح

(۲) ہے جہان رنگ و بو سے اپنا جانا اس طرح

(۳) اس جہان آب و گل سے ہے گذرنا اس طرح

(۴) ہے بشر کا جان سے جانا بعینہ اس طرح

(۵) اس جہاں سے اپنا جانا ہے بعینہ اس طرح

وغیرہ۔ اور بھی کئی شکلیں ممکن ہیں۔ شعر کے اصل معنی کا مرکز چونکہ مصرع ثانی میں ہے، اس لئے مندرجہ بالا مصارح میں سے کوئی بھی اختیار کر لیجئے۔ شعر مکمل ہوگا اور معنی کم و بیش ادا ہو جائیں گے۔ لیکن وہ قائدہ حاصل نہ ہوگا جو اصل مصرع اولیٰ میں لفظ "تنگ" سے حاصل ہوا ہے۔ کیوں کہ "تنگ" اور "زندانی" میں جو مناسبت ہے، وہ معنی میں مزید قوت پیدا کرتی ہے اور شعر کو غیر معمولی توازن اور ہمواری بخشتی ہے۔ پھر "جہان تنگ" سے "تنگ آ جانا"، "عرصہ زیست کا تنگ ہونا"، "دنیا تنگ ہو جانا" وغیرہ محاوروں اور فقرات کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اس طرح "زندانی" کے مفہوم کو مزید استحکام ملتا ہے۔ آتش نے جو کہا ہے۔

بندش الفاظ بڑنے سے گلوں کے کم نہیں

شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

تو اس کا مطلب یہی ہے کہ خود نگینے چاہے کتنے ہی قیمتی اور خوبصورت کیوں نہ ہوں، لیکن ان میں مناسبت نہیں ہے اور وہ صحیح جگہ پر صحیح طریقے سے نہیں جڑے گئے ہیں تو زیور بد نما (یعنی مقصد میں ناکام) ٹھہرا۔ انیسویں صدی کے بعد غزل گو یوں نے مناسبت الفاظ کا اہتمام چھوڑ دیا۔ اسی وجہ سے ان کا شعر اکثر بے ربط اور تقریباً ہمیشہ معنی کے رتبہ اعلیٰ سے گرا ہوا ہوتا ہے۔

"مناسبت" اور "رعایت" میں فرق کرنا چاہئے۔ "رعایت" کے ذریعہ یا تو معنی کی توسیع ہوتی ہے، یا ایسے معنی پیدا ہوتے ہیں جو شعر کے مضمون سے براہ راست متعلق نہیں ہوتے۔ اس طرح زبان کے امکانات غیر متوقع طور پر سامنے آتے ہیں اور بیان کے لطف یا ستاء میں اضافہ کرتے ہیں۔ رعایت اگر نہ بھی ہو تو معنی قائم ہو جاتے ہیں، لیکن شعر کے لطف و بازی اور وسعت معنی میں کمی آ جاتی ہے۔ مناسبت اگر نہ ہو تو شعر میں توازن، ہمواری اور چستی نہیں آتی، اور معنی کمزور رہ جاتے ہیں۔ حسرت موہانی نے بھی (جو رعایت کے مخالف تھے) اعتراف کیا ہے کہ مناسبت الفاظ شعر کا بہت بڑا حسن ہے۔ غالب نے فقرہ کے ایک مصرعے کی داویوں دی ہے "چار لفظ، اور چاروں واقعے کے مناسب۔" فقرہ ہی کے تمام ایک اور خط میں غالب یہ مصرع نقل کرتے ہیں مثلاً







مصرع اولیٰ میں "ایک" اور "سب" کی رعایت ہے۔ اب مصرع یوں کر دیجئے:

ایک ہے آگ ایک ہے پانی

معنی قائم ہو گئے، لیکن "ایک" اور "سب" کے ذریعہ جو لطف اور وسعت پیدا ہوئی تھی وہ زائل ہو گئی۔

مناسبت کا نظام ۸/۷ میں دیکھئے۔ یہاں مصرع اولیٰ میں "کیسہ پر زور" کی مناسبت سے مصرع ثانی میں "حبیب میں ہیں" کا فقرہ ہے۔ اس کے برخلاف قافز کے شعر میں کلیدی لفظ "درم" ہے، لیکن اس کی مناسبت کا کوئی اور لفظ شعر میں نہیں ہے۔

شعر زیر بحث میں تشبیہ کی ندرت اور معنی کے حسن پر گفتگو ہو چکی ہے۔ اب اس کے معنی سے بالکل الٹا مضمون اسی حسن سے میر کے مندرجہ ذیل شعر میں دیکھئے۔

جانا اس آرام کہ سے ہے اجنہ بس یہی

جیسے سوتے سوتے ایدھر سے ادھر پہلو کیا

(دیوان اول)

"آرام کہ" اور "سوتے سوتے" کی مناسبت دیکھئے، تشبیہ کی بداعت دیکھئے اور غور کیجئے کہ بھلا کون سا مضمون تھا جس کا دروازہ خدا سے سخن پر بند تھا۔

۲۸۲

جانا ادھر سے میر ہے ویسا ادھر کے تئیں

بیماریوں میں جیسے بدلتے ہیں گھر کے تئیں

۲۸۲/۱ زندگی سے موت تک گذران کے موضوع پر دوز بردست شعر ہم ابھی دیکھ چکے ہیں۔ خیال آتا ہے کہ اس مضمون پر اب کیا بچا ہو گا جسے میر جیسا شاعر بھی نظم کر سکے۔ لیکن یہ شعر موجود ہے، اور اگرچہ ۲۸۱/۱ ان تینوں میں غالباً بہترین ہے، لیکن شعر زیر بحث اس سے کچھ ہی کم رتبہ ہے۔ خلاق المعانی ہو تو ایسا ہو۔ ("معانی" یہاں "مضامین" کے مفہوم میں ہے۔) تشبیہ یہاں بھی درجہ کمال کو پہنچی ہوئی ہے۔

بیماریوں میں گھر بدلتا کی معنی ہیں۔ (۱) جب کوئی دبا آتی ہے تو لوگ گھر چھوڑ کر کسی اور طرف نکل جاتے ہیں تاکہ محفوظ رہیں۔ (۲) کسی کو بار بار کوئی بیماری لگ جاتی تھی تو گھر کو نموس یا آئینی قرار دے کر اسے چھوڑ دیتے تھے۔ (۳) کسی کو گھر بدلتے کو کوئی مجبوری ہو (مثلاً مالک مکان گھر خالی کر رہا ہو، یا گھر کھٹکی یا کسی اور بات کے باعث مخدوش ہو گیا ہو) اور اہل خانہ بیمار ہوں۔ ظاہر ہے کہ ایسے میں گھر بدلتا کتنی کلفت اور زحمت کا معاملہ ہو گا۔ (۴) جو صورت حال ۲ میں بیان ہوئی اس پر یہ اضافہ کیجئے کہ کوئی شخص بار بار بیمار ہوتا ہے اور گھر کی منجوسیت یا آسپت کے خیال سے اسے بار بار گھر بدلتا پڑتا ہو۔

اب دیکھئے گھر بدلتے کی کیا معنویت ہیں۔ (۱) گھر بدلتے کے باوجود اس بات کا کوئی یقین نہیں ہو سکتا کہ جس بلانے گھر چھوڑنے پر مجبور کیا ہے وہی بلانے گھر میں نہ آگئے گی۔ (۲) دنیا ایک گھر ہے اور حقیقی ایک گھر ہے۔ دنیا کو "دارالحک" (رُخ کا گھر) کہتے ہیں۔ ممکن ہے دوسرا گھر بھی ایسا ہی ہو۔ (۳) جدید ماہرین نفسیات نے ذہنی ثقب (mental stress) کا ایک نقشہ ترتیب دیا ہے۔ اس کی رو سے سب سے زیادہ ثقب (جس کے نمبر ہیں) شریک حیات کی موت کی بنا پر ہوتا ہے۔ اس نقشے میں چوتھا نمبر گھر بدلتے کا ثقب ہے، اس کے تجسّس (۲۳) نمبر ہیں۔ یعنی گھر بدلتے کا ثقب (stress) معمولی نہیں ہوتا، چاہے خراب گھر سے اچھے گھر کو ہی جانا ہو۔



شعر میں دنیا اور عقبیٰ نہ کہہ کر صرف "ادھر" اور "ادھر" کہا ہے لیکن مدعا بالکل واضح ہے، یہ بھی وجہ بافت ہے۔

آتش نے سب معمول دھوم دھام سے کہا ہے، لیکن مضمون میں ذرہ برابر اضافہ نہ کر سکے بلکہ مصرع اولیٰ میں آسمان سے مخاطب ہے مصرف رہا۔

منزل کو راب مجھے اے آسمان درکار ہے  
مردم تیار کو نقل مکان درکار ہے

۲۸۳

شب نہاتا تھا جو وہ رنگ قر پانی میں  
تھکی مہتاب سے اٹھتی تھی لہر پانی میں

ساتھ اس صحن کے دیتا تھا دکھائی وہ بدن  
جیسے جھمکے ہے پڑا گوہر تر پانی میں

پڑا = کلہ قصین

رونے سے بھی نہ ہوا سبز درخت خواہش  
گرچہ مرجاں کی طرح تھا یہ شجر پانی میں

مرجاں = مونگا

آتش عشق نے راون کو جلا کر مارا  
گرچہ لکا سا تھا اس دیو کا گھر پانی میں

۷۹۰

فرط گریہ سے ہوا میر تپا اپنا جہاز  
تختہ پارے گئے کیا جانوں کدھر پانی میں

۲۸۳/۱ مصرع اولیٰ میں کوئی خاص بات نہیں۔ کھلے پانی میں معشوق کے نہانے کا مضمون ہی ایسا ہے کہ اس میں زیادہ باریکی ممکن نہیں۔ پھر یہ مضمون زمانہ حال کے مذاق پر گراں بھی گذرے گا۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کہ غالب سے پہلے کے تمام دہلوی شعرا کے یہاں یہ مضمون مل جائے گا، چاہے کتنا ہی پیکا بندھا ہو۔ مثلاً جرأت نے اس زمین میں وہ غزل کہا ہے اور ان کی پہلی غزل کا مطلع ثانی حسب ذیل ہے۔

ہے۔



جا کے جب جڑے ہے وہ رشک قمر پانی میں

چہرہ آتا ہے پری کا سا نظر پانی میں

میر نے تو پھر بھی مصرع ثانی اتنا گرم لگایا ہے کہ شعر بن گیا ہے۔ دریا میں جب چاند کی کرنیں منعکس ہوتی ہیں تو ہر لہر روشن معلوم ہوتی ہے۔ معشوق تو چاند سے بڑھ کر ہے۔ اس کا بدن چاند سے بھی زیادہ روشن ہے۔ لہذا جب وہ دریا میں اترتا تو ہر لہروں روشن ہوگی جیسے اس میں چاند کی کرنیں پیوست ہوگئی ہوں۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ معشوق خود پانی میں ہے، اور معشوق چونکہ رشک قمر ہے، لہذا لہروں کا ایسا لگنا گویا ان میں چاند کی کرنیں پیوست ہوں، نہایت مناسب ہے۔ ”گتھی“ کا لفظ یہاں بڑے غضب کا ہے۔ کیوں کہ اس میں کرنوں اور لہروں کے آپس میں مضبوطی سے متحد ہونے کے علاوہ خفیف سا جنسیاتی (erotic) اشارہ بھی ہے۔ خود کرنوں اور لہروں کے اتحاد کے لئے ان کو آپس میں گتھا ہوا ہونا نہایت لطیف بات ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ پیکر حرکت بھی ہے اور لہری بھی۔ حرکت پیکر کی حیثیت سے اشارہ پھر جنسیاتی (erotic) ہے، کہ معشوق کا بدن اور پانی آپس میں یوں لپٹے ہوئے ہیں گویا عاشق و معشوق۔ ان نزاکتوں کی روشنی میں جرأت کا شعر اور بھی ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جرأت نے اس زمین میں اچھے شعر بھی نکالے ہیں، جیسا کہ آگے بیان ہوگا۔

۲۸۳/۲ مصحفی نے اس زمین میں جو غزل کہی ہے اس میں میر کی برابری کے لئے بہت ہاتھ پاؤں مارے ہیں۔ لیکن مضمون آفرینی مصحفی کا بہترین پہلو نہیں۔ اور یہ زمین ایسی ہے کہ اگر شاعر اعلیٰ درجے کا مضمون آفرین نہ ہو تو غزل بالکل چس پھسی ہو کر رہ جائے۔ چنانچہ اس زمین میں مصحفی کا بہترین شعر ان کے مزاج کی ارضیت اور جنسی تلذذ کا آئینہ دار تو ہے، لیکن ان کے بقیر شعر کمزور ہیں۔

جھلکے ہے یوں وہ بدن جلد شبنم سے تمام

شوخیوں جیسے کرے عکس قمر پانی میں

لفظ ”شبنم“ (ایک باریک کپڑا) خوب ہے، اور عکس قمر کی شوخیاں بہت عمدہ نہیں تو بہت پست بھی نہیں۔ لیکن بدن کے جھلکنے اور عکس قمر کی شوخیوں میں کوئی ربط نہیں، کیوں کہ بدن کے جھلکنے سے تو مراد یہ ہے کہ باریک کپڑے کے باعث کبھی بدن کا کوئی حصہ راساً جھلک اٹھتا ہے اور کبھی کوئی حصہ جھلک اٹھتا ہے۔ یہ

کیفیت چاندنی رات میں لہروں کی نہیں ہوتی۔ وہاں تو پوری سطح دریا کسی نہ کسی حد تک منور ہوتی ہے۔ پھر لفظ ”تمام“ کا درگزر نہیں، بلکہ تقریباً بھرتی کا ہے۔ (اس کے برخلاف میر نے ”پڑا“ بمعنی کھڑے حسین خوب استعمال کیا ہے۔ اپنی حیثیت میں یہ لفظ عمدہ تو ہے ہی، لیکن یہ معشوق کے انداز (کہ وہ پلنگ پر پڑا ہوا ہے اور عاشق اس کے نظارے سے آنکھیں سینک رہا ہے) کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔)

”پڑا“ بطور کلمہ تحسین کے ایسے برجستہ استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۲۵۲/۲۔ لیکن میر کے یہاں لفظ ”پڑا“ ہی کی خوبی لائق توجہ نہیں۔ شعر کا مضمون اور اس کو بیان کرنے کے لئے جو پیکر استعمال ہوا ہے، وہ بھی نہایت تازہ اور حیات بدن سے بھرپور ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر نے لباس کے اندر سے بدن کی جھلک دکھانے کی بات کو ترک کر کے بدن کو براہ راست برہنہ دکھایا ہے۔ پھر ”دیتا تھا دکھائی وہ بدن“ میں کئی اشارے ہیں۔ (۱) عاشق کہیں دور سے یہ منظر دیکھ رہا ہے۔ لہذا ممکن ہے یہ کسی خواب کا بیان ہو۔ (۲) معشوق پلنگ پر برہنہ لیٹا ہوا ہے۔ (۳) سورہا ہے، لیکن پلنگ کے چاروں طرف کسی قسم کا پردہ ہے (مسہری کا پردہ ہو سکتا ہے) اور عاشق پلنگ کے باہر سے اس نظارے سے لطف انداز ہو رہا ہے۔ (۴) عاشق چھپ کر معشوق کی برہنگی کو دیکھ رہا ہے۔ جدید طبع کے لوگ اس کو خفیہ نظارگی (voyeurism) سے تعبیر کریں گے۔ اور یہ تعبیر درست بھی ٹھہرے گی۔ لیکن خفیہ نظارگی بہر حال ایک مضمون ہے۔ چاہے وہ ناگواری کیوں نہ قرار دیا جائے۔ (۵) معشوق واقعی کوئی باریک کپڑا پہنے ہوئے ہے (جیسا کہ مصحفی کے شعر میں ہے) لیکن عاشق کی چشم تحلیل اسے بالکل برہنہ دیکھ رہی ہے۔ مصحفی کا ہی الا جواب شعر ہے۔

آئیں اس نے جو کہی تک اٹھائی وقت صبح

آگئی سارے بدن کی بے حجابی ہاتھ میں

اب مصرع ثانی کو دیکھتے ہیں۔ ”گوہر تر“ اور ”پانی“ کی رعایت نہایت عمدہ ہے۔ پھر گوہر کا رنگ پیکا شغنی سفید نہیں ہوتا، بلکہ ہلکی سی زردی یا سنہرا پن لئے ہوتا ہے۔ موتی کی چمک بھی بہت تیز نہیں ہوتی۔ یہ سب باتیں بدن کی لطافت اور صباحت کے لئے بھی بہت مناسب ہیں۔ اور اگر پانی کی تہ میں موتی پڑا ہوا ہو تو اس کا رنگ، اور اس کی سطح کے بارے میں ہمارا احساس، دونوں میں ایک طرح کی غیر قطعیت آجائے گی۔ پانی کا رنگ موتی کے رنگ پر اثر انداز ہوگا۔ موتی کے رنگ میں کبھی چمک زیادہ



معلوم ہوگی۔ کبھی کم۔ لہروں کی حرکت کے باعث موتی سے بھی ایک طرح کی جان اور زندگی کا تاثر حاصل ہوگا۔ یعنی موتی میں کچھ گرمی معلوم ہوگی، جسے Warmth of life کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح پانی میں پڑا ہوا گوبر تر اس تردد تازہ اور شاداب بدن سے مشابہ دکھائی دے گا جس کا جلوہ عاشق کی نگاہوں کے سامنے ہے۔

موتی کے لحاظ سے آخری بات یہ کہ دوسرے رنگ تو تراشے جاتے ہیں تب ان کا حسن نکھرتا ہے۔ لیکن موتی کا حسن اس کے فطری سڈول پن میں ہے۔ لہذا موتی کا حسن زیادہ نامیاتی (organic) ہوتا ہے۔ یہی صفت انسانی بدن میں بھی ہے۔ پھر موتی کی گولائی اور دائرہ، جسم کے دائروں کی بھی یاد دلاتے ہیں۔ یہ ان مکمل شعروں میں ہے جن میں کئی طرح کے حواس اور مشاہدے اور داخلی تاثر کے کئی پہلو پوری طرح سما گئے ہیں۔ دیکھنا، چھونا، اُفتی مشاہدہ، عمودی مشاہدہ، نرمی، سیال پن، گرمی، حرکت، جنسی اجتزاز، سب کچھ موجود ہے۔

ایک بات اور بھی کہنے کے قابل ہے۔ یہ کہیں واضح نہیں کیا کہ جس کا بدن دیکھا جا رہا ہے خود اس کے ذہنی کوائف کیا ہیں؟ کیا اسے اس بات کا احساس ہے کہ وہ برہنہ ہے؟ اور جو عجیبات بیان ہوئیں ان میں سے بعض کی رو سے یہ ممکن ہے کہ معشوق، جس کا بدن دکھائی دے رہا ہے، اپنی برہنگی سے باخبر ہے، لیکن اس بات سے شاید باخبر نہیں کہ کوئی اسے دیکھ رہا ہے۔ بعض کی رو سے دونوں ہی طرح کی باخبری غیر ممکن ہے (مثلاً اگر یہ خواب کا منظر ہے۔ ہاں یہ پھر بھی ممکن ہے کہ خواب میں دکھائی دینے والا معشوق بھی باخبر قرار دیا جائے!) بعض کی رو سے ممکن ہے کہ معشوق دونوں طرح سے باخبر ہو، جیسا کہ آئندہ بیان ہوگا۔ عورپ میں مصور صد ہا برس سے برہنہ عورتوں کی تصویریں بنایا کرتے تھے، لیکن عورتوں کے چہرے پر یہ تاثر ہوتا تھا کہ وہ نہ صرف اس بات سے بے خبر ہیں کہ کوئی انھیں دیکھ رہا ہے، بلکہ انھیں اپنی برہنگی کا شاید احساس بھی نہیں ہے۔ اس طرح ”معمومیت“ کا ایک پردہ سارہ جاتا تھا۔ لہذا جب ۱۸۶۵ء میں ایڈوارمانے (Edouard Manet) نے اپنی تصویر ”اولمپیا“ (Olympia) نمائش میں رکھی جس میں اولمپیا نہ صرف برہنہ ہے، بلکہ اس کو اپنی برہنگی کا احساس ہے، اور اس بات کا بھی پورا علم ہے کہ کوئی اسے دیکھ رہا ہے، تو اس پر ایک غلط فہمی گھیا اور لوگوں نے مانے پر ہزار طرح کی لعنت ملامت کی۔ یہاں مشرق و مغرب کے مذاق کا ایک بنیادی فرق نمایاں ہوتا ہے، کہ مشرق میں عریاں عورت کی

تصویر بہت کم بنتی ہے (رنگ تراشی کی بات نہیں)، لیکن جب بنتی ہے تو پورے شعور کے ساتھ۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ اگرچہ اس کی ایسی تعبیر بھی ممکن ہے جس کی رو سے معشوق کو اپنی برہنگی اور اپنے دیکھے جانے کا احساس نہ ہو، لیکن ایسی تعبیر بھی ممکن ہے جس کی رو سے معشوق کو دونوں باتوں کا احساس ہو۔ مثلاً یہ تعبیر کہ عاشق پلنگ کے باہر ہے اور معشوق کو مسہری کے پردوں میں سے دیکھ رہا ہے۔ یہاں سن ممکن ہے کہ معشوق سو یا ہوانہ ہو، بلکہ جاگ رہا ہو اور عاشق کا منتظر ہو۔

۲۸۳/۳ درخت خواہش کے لئے ملاحظہ ہو ۳۹۳۔ زیر بحث شعر کے مضمون کو ذرا بدل کر دیوان دوم ہی میں یوں کہا ہے۔

پھولا پھولا نہ اب تک ہر گز درخت خواہش

برسوں ہوئے کہ دوں ہوں خون دل اس شجر کو

مندرجہ بالا شعر میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ بعض درخت اور پودے (مثلاً انگور کی تیل) اگر کبھی کبھی بکرے کے خون سے پینے جائیں تو زیادہ سرسبز ہوتے ہیں۔ لیکن شعر زیر بحث میں کئی باتیں ہیں جو اسے اس مضمون کے تمام شعروں میں ممتاز کرتی ہیں۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) درخت خواہش کا گھر آکھ میں تھا، یعنی دل کو جتنی بے قراری تھی اس سے زیادہ بے قراری آکھ کو تھی۔

(۲) یا پھر دل بھی پانی ہو گیا تھا، لہذا درخت خواہش کا گھر پانی میں، یعنی دل میں تھا۔

(۳) مونگا سرخ رنگ کا ہوتا ہے۔ اس میں آکھ کی سرفی، آنسو کی سرفی، اور خون دل کی سرفی کا اشارہ ہے۔

(۴) مونگا اگرچہ جاندار ہے، اور بڑھ کر پوری پوری پہاڑیوں کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن بنیادی طور پر اس کی شکل درخت سے مشابہ ہوتی ہے۔ یعنی اس میں شاخیں ہی ہوتی ہیں اور شاخوں کے سرے پھول سے مشابہ ہوتے ہیں۔

(۵) مونگا صرف پانی میں نہیں، بلکہ سمندر کے ٹھکین پانی میں ہوتا ہے۔ لہذا آنسو کی ٹھکینی اور سمندری پانی کی ٹھکینی میں ربط قائم ہو گیا۔



(۶) مونگا سرخ ہوتا ہے، اس اعتبار سے سرخ درخت کے سبز ہونے کا ذکر دلچسپ ہے۔ شجر کا کافیہ جرات نے بھی خوب نظم کیا ہے۔

گل مڑگاں کوئی اشک کی پہنکی ہے ڈھب

گل کے اک روز گرے گا یہ شجر پانی میں

روتے روتے مڑگاں کا بھڑ جانا اچھا مضمون ہے، اور استعارہ جہنی بر مشاہدہ ہے، کیوں کہ وہ درخت جن کی جڑ مسلسل پانی میں رہتی ہے ان کا گل کر کر جانا عام ہے۔ آتش نے میر کا مضمون براہ راست لے لیا ہے۔

شکل گل یار کو خنداں نہ کیا گریے نے

خیم امید نہ سر سبز ہوا باراں سے

لیکن آتش کے یہاں "شکل گل" کا فقرہ بالکل بھرتی کا ہے اور میر کی طرح کے تدریجی نکات ان کے یہاں مفقود ہیں۔

۲۸۳/۴ اس شعر میں دیومالائی حقیقت کو عشق کی حقیقت سے اس طرح ضم کیا ہے کہ مضمون آفرینی کی معراج حاصل ہو گئی ہے۔ "دیو" بمعنی "قوی زیکل آتش مخلوق" تو ہے ہی، بمعنی "شیطان" بھی ہے۔ آتش عشق نے راویں کو جہاں کرناک کر دیا۔ اس مضمون کا بیان مناسبت اور استعارہ دونوں کا حق پوری طرح ادا کر رہا ہے۔ نہ راویں کو سیتا جی سے عشق ہوتا اور نہ اسے شکست نصیب ہوتی۔ پھر ہومان جی کا لٹکا میں آگ لگا اور دوسرے کے دن راویں کے پتلے کو جلانے کی رسم، یہ دو باتیں بھی نظر میں رکھئے، راویں کا گھر تو پانی میں تھا ہی، کیوں کہ لٹکا ایک جزیرہ ہے۔ "جہاں مارا" کی معنویت بھی لطیف ہے۔ فرض جس طرح بھی دیکھئے، یہ شعر کمال فن کا نمونہ ہے۔ یہ بات بھی دھیان میں رکھئے کہ راویں کو عشق کا شہید تو کہا، لیکن اس کو دیو (یعنی شیطان) بھی کہہ دیا۔ اور یہ کتہ بھی رکھو یا کہ شیطان، کیا آتش مخلوق (دیو) اور کیا بشر، عشق کسی کو نہیں چھوڑتا۔ شیخ عطار نے کیا خوب کہا ہے۔

خرقہ را زناں کردست و کند

عشق ازیں بسیار کردست و کند

(یہ خرقے کو زناں کر چکا ہے۔ اور کرتا رہتا

ہے۔ عشق اس سے بھی زیادہ کر چکا ہے۔

اور کرتا رہتا ہے۔)

لٹکا کا مضمون قائم نے بھی باندھا ہے، لیکن بالکل بے رنگ۔

دل مرا تم کو تو لٹکا ہے دھیرے کی بتاں

خج ہے سال بھر اس کی جو اسے لوٹے گا

۲۸۳/۵ میر کے یہاں سمندر کی تباہ کاری اور جوش و خروش پر مبنی پیکروں کے بارے میں کچھ بحث گذر چکی ہے۔ (ملاحظہ ہو نزل ۲۰۹)۔ یہ شعر بھی اسی طرح کا ہے جس میں سمندر کی وسعت اور قوت کا غیر معمولی احساس نظر آتا ہے۔ آتش نے حسب معمول میر کے شعر سے براہ راست استفادہ کیا ہے۔

تخت پارہ کی طرح سے ہے دل آتش جاہ

بے قراری لہجہ دریاے طوفاں خیز ہے

شعر زیر بحث کے علاوہ آتش نے میر کے دیوان خیم کا یہ شعر بھی استعمال کر ڈالا ہے۔

موج زنی ہے میر فلک تک ہر جگہ ہے طوفاں دا

سرتاسر ہے عظام جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

لیکن بات ظاہر ہے۔ صرف الفاظ کو جمع کرنے سے کام نہیں بنتا، جب تک کہ انھیں معنوی سطح پر زندہ نہ کیا جائے۔ میر کے شعروں میں "تخت پارہ" اور "لہجہ" کے الفاظ معنی کی بلند سطح پر واقع ہوئے ہیں اور آتش کے شعر میں یہی الفاظ سرسری اور رمی حیثیت رکھتے ہیں۔ پھر میر کے شعر میں مصرع ثانی کا استفہام غصب کا ہے۔

جرات میں آتش کی ہی بلند کوشی نہیں ہے۔ لیکن آتش کی بلند کوشی اکثر ناکام رہ جاتی ہے اور وہ دھم سے زمین پر آگرتے ہیں۔ ان کے اکثر شعروں میں دھوم دھام بہت ہے، لیکن نور کیلئے تو معلوم ہوتا ہے کہ بات کچھ قابل ذکر نہ تھی۔ جرات کی کشتی ساحل سے بہت دور نہیں جاتی، لیکن غرقاب بھی نہیں ہوتی۔ جرات اپنی ہلکی پھلکی باتیں بڑی صفائی اور کامیابی سے کہہ جاتے ہیں۔ چنانچہ ان کا شعر ہے۔



ایسے دریا میں بہ چلے ہیں کہ آہ  
جس میں ٹاپو نہیں ہے ناؤ نہیں

میر کے شعر میں معنوی پہلو اور بھی ہیں۔ دل کو جہاز سے استعارہ کیا ہے۔ اس اعتبار سے  
فہموں کے باعث شکستہ دل کے ٹکڑوں کو تختے پارے سے استعارہ کرنا بہت عمدہ ہے۔ پھر آنسوؤں کے  
ساتھ دل کے ٹکڑے بھی بہ نکلتے ہیں اور آنسوؤں کی طرح معدوم ہو جاتے ہیں۔ اس لئے دل کے جہاز کا  
تہہ ہونا اور اس کے تختوں کا ٹوٹ کر معلوم منزلوں کی سمت میں غائب ہو جانا نہایت مناسب ہے۔ اس  
آخری پہلو کو لے کر ظفر اقبال نے اچھا شعر کہا ہے۔

دل کا پتہ سرشک مسلسل سے پوچھئے

آخر وہ ہے وطن بھی اسی کارواں میں تھا

”تخت پارہ“ کا پیکر میر نے دیوان اول میں بھی باندھا ہے، لیکن اس خوبی سے نہیں۔

نہ گیا میر اپنی کشتی سے

ایک بھی تخت پارہ ساحل تک

یہاں معنویت پھر بھی آتش کے شعر سے زیادہ ہے۔ دیوان دوم کا مندرجہ شعر سمندر سے  
میر کے شغف کو بالکل ہی نئے رنگ میں پیش کرتا ہے۔

کیا جانوں چشم تر کے اوپر دل پہ گیا ہوا

کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال آخری بات یہ عرض کرنی ہے کہ طالب آملی نے  
بھی ”تخت پارہ“ کا پیکر بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

صد تخت پارہ دلم افتادہ در کنار

بحرم کہ خستگی لب من ساحل منت

(میرے دل کے سیکڑوں تخت پارے میری بغل

میں پڑے ہوئے ہیں، میں ایسا سمندر ہوں کہ

میری خستگی لب میرا ساحل ہے۔)

چونکہ میر کے شعر زیر بحث کا مضمون بھی طالب آملی کے مضمون سے خفیف سی مشابہت رکھتا  
ہے، اس لئے ممکن ہے طالب کا شعر میر کے سامنے رہا ہو۔



۲۸۳

کس کئے جاؤں الٹی کیا دوا پیدا کروں  
دل تو کچھ دھسکا ہی جاتا ہے کروں سو کیا کروں

دل پریشانی مجھے دے ہے کھیرے گل کے رنگ  
آپ کو ہوں فنیہ کیوں کر آہ میں یکجا کروں

ایک چٹک ہی چلی جاتی ہے گل کی میری اور  
یعنی بازار جنوں میں جاؤں کچھ سودا کروں

اب کے بہت صرف کر جو اس سے جی اپنے مرا  
بھر دے اے میر مت کر یو اگر ایسا کروں

۲۸۳ "دھسکا" کسی لغت میں نہیں ملا، حتیٰ کہ فرید احمد برکاتی نے بھی اپنی فرہنگ میر میں اسے نظر انداز کیا ہے۔ انھوں نے دیوان دوم کے ہی حسب ذیل شعر کی بنیاد پر "دھسکا" ضرور درج کیا ہے۔

گودل دھسک ہی جاوے آنکھیں اٹل ہی آویں

سب اونچ نیچ کی ہے ہموار تیری خاطر

"آصفیہ" اور "نور اللغات" میں "دھسکا" بھی نہیں ملا۔ پٹیش، فیلین، ویکن فوربس نے

"دھسکا" شامل کیا ہے اور معنی کم و بیش یہی دے ہیں کہ جگہ سے ہٹ جانا، گر جانا، وغیرہ۔ یہ خیال ہو سکتا

ہے کہ شعر زیر بحث میں "دھسکا" سبوتاہت ہے، اور اصل میں "دھسکا" ہی ہوگا۔ لیکن تمام مستشرقین

میں "ہموار تیری خاطر" والے شعر کی قرأت "دھسک" کے ساتھ ہے، اور شعر زیر بحث کی قرأت

"دھسکا" کے ساتھ ہے۔ لہذا یہی فرض کرنا پڑے گا کہ "دھسکا" اور "دھسکا" دونوں صحیح ہیں۔ یا ممکن ہے یہاں میر نے "دھسکا" اور "کھسکا" کو ملا کر نیا لفظ "دھسکا" بنالیا ہو۔ لیکن ایک بات یہ بھی ہے کہ پرانے زمانے میں یہ لفظ "دھسکا" نہیں بلکہ "دھسنا" تھا۔ چنانچہ عبدالواسع ہانسوی نے اپنی "غرائب اللغات" میں "دھسنا" لکھ کر معنی بتائے ہیں "زمین کا بیٹھ جانا"، اس پر خان آرزو نے "نوادیر اللغات" میں اعتراض کیا ہے کہ "دھسنا" بمعنی مجرد بیٹھ جانا، گر جانا وغیرہ ہے، زمین کے بیٹھ جانے سے مخصوص نہیں۔ چونکہ خان آرزو نے بھی "دھسنا" تلفظ نہیں لکھا ہے، اس لئے یہ گمان قوی ہو جاتا ہے کہ اس زمانے میں یہ لفظ "دھسنا" ہی تھا۔ لہذا اس بات کا امکان بھی زیادہ ہو جاتا ہے کہ "دھسکا" کوئی مستقل لفظ ہو، اور میر نے اسے "دھسنا" اور "کھسکا" ملا کر وضع نہ کیا ہو۔

اب بات جو بھی ہو، لیکن "دھسکا" کی تازگی اور ندرت کے لئے یہی ثبوت کافی ہے کہ عام لغات میں یہ لفظ نہیں ملا۔ شعر زیر بحث میں مصوتی آہنگ کے اعتبار سے بھی "دھسکا" کس قدر مناسب ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع ثانی بے شک لا جواب کہا ہے۔

یہ غزل ولی کی زمین میں ہے، اور بڑی حد تک ولی کے جواب میں معلوم ہوتی ہے۔ لیکن ولی کے دو تین شعرا ایسے بھی ہیں جن تک میر کی رسائی نہ ہو سکی۔ ولی کا مطلع ہے۔

خوبی اعجاز حسن یار اگر انشا کروں

بے تکلف صفحہ کاغذ پر بیضا کروں

اس کے برابر مطلع میر سے نہ ہو سکا، اور نہ ہی میر کے یہاں "انشا" کا قافیہ اتنے بدیع مضمون کے ساتھ بندھ سکا۔ میر بس اتنا کہہ کر رہ گئے۔

لو ہو روتا ہوں میں ہر اک حرف خط پر ہدماں

اور اب رنگین جیسا تم کہو انشا کروں

ہاں اگلے تین شعر (جو درج انتخاب میں) اس قدر بلند اور تازہ ہیں کہ ولی کی تمام استاد ولی ان کے سامنے بے رنگ ہو جاتی ہے۔



۲۸۳/۲ "دل پریشانی" میں اضافت مقلوبی ہے، یعنی "پریشانی دل" اضافت مقلوبی ہمیشہ کلام کا رتبہ بلند کر دیتی ہے، کیوں کہ اس میں بداعت ہوتی ہے۔ "دل" اور "گل" میں بوجہ سرفی مناسبت ہے۔ اور "گل" کی رعایت سے "رنگ" بھی مدہ ہے۔

لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ "دل پریشانی" میں اضافت مقلوبی نہ فرض کی جائے۔ اگر اضافت کے اعتبار سے پڑھیں تو نثر ہوگی "دل کی پریشانی مجھے گل کے رنگ بکھیرے دیتی ہے۔" اگر بے اضافت فرض کریں تو نثر ہوگی "دل مجھے پریشانی دے ہے اور گل کے رنگ بکھیرے ہے۔" یعنی دونوں صورتوں میں متکلم کی شخصیت اور زندگی میں انتشار ہے۔ فرق یہ ہے کہ دوسری صورت میں اس انتشار کا بانی خود اس کا دل ہے، اور پہلی صورت میں دل کی پریشانی ایک عمومی صورت حال ہے۔ اس کا بانی معشوق، یاد دنیا، یا کوئی اور بات ہو سکتی ہے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ فنیے کو دل گرفتہ کہتے ہیں۔ دل کی پریشانی جو متکلم کو گل کی طرح بکھیرے دے رہی ہے، اس کی جگہ غنچے کی سی دل جمعی درکار ہے۔ لیکن یہ دل جمعی بھی کس کام کی، جب اس کا منہموم دل گرفتگی اور سکوت اور محرومی ہے؟ پھر لفظ "آہ" مصرعے کی وسط میں بے حد معنی خیز ہے، کیونکہ آہ کرنے سے تو دل اور بھی شکستہ اور پارہ پارہ ہوتا ہے (ضعف کے باعث، یا آہ کے اثر کے باعث، وغیرہ) لہذا جس چیز کو کم کرنا چاہتے ہیں (دل کی پریشانی) اس کو بڑھانے والا کام کر رہے ہیں، یعنی آہ سمجھی رہے ہیں۔ پھر یہ بھی غور کیجئے کہ فنیے بالآخر پھول بن کر کھلتا ہی ہے اور پھر بکھر جاتا ہی ہے۔ لہذا اگر فنیے کی طرح بکھا ہو بھی گئے تو کیا ہوگا؟ یا تو دل گرفتگی اور محرومی نصیب ہوگی، یا دو پارہ کھل کر بکھر جائیگا۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ بوجہ سرفی تو دل اور گل میں مناسبت ہے، اور اس لئے بھی مناسبت ہے کہ گل کی طرح بھی پارہ پارہ بکھر رہا ہے۔ لیکن گرفتگی اور صورت کے اعتبار سے دل اور غنچے میں بھی مناسبت ہے۔ یعنی دل تو بہر حال فنیے نما ہے اور پھر بھی اسے یکبائی اور دل جمعی حاصل نہیں۔ اب اگر خود کو بھی بصورت فنیے جمع کیا تو کیا حاصل ہوگا؟

۲۸۳/۳ پھول تو بازار میں جا کر فروخت ہوتا ہی ہے۔ اس کو غالب نے "ہوس زرد" اور ہیر نے نقضائے فوٹی کہا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۵۰/۴) لیکن یہاں بالکل نئی بات کہہ رہے ہیں کہ پھول جو بازار میں

جا کر خریدار کی طلب کرتا ہے تو یہ نقضائے حسن نہیں، بلکہ نقضائے عشق ہے۔ یعنی عشق پھول سے نقضائے کرتا ہے کہ اگر اپنی ہستی کو کسی صحیح مقصود اور اچھے انجام تک پہنچانا ہے تو بازار عشق میں جاؤ اور کسی قدر وہاں کے ہاتھ بک جاؤ۔ لہذا پھول آنکھیں کھولتے ہی متکلم سے اشارہ کرتا ہے کہ میں تو اپنے انجام سے باخبر ہوں، مجھے تو بازار میں جا کر فروخت ہونا ہی ہے۔ تم اپنی زندگی فصول صنائع کر رہے ہو، جاؤ تم بھی اپنا سودا کرو۔ کسی قدر وہاں کو تلاش کرو۔

"بازار جنوں" کے اعتبار سے "سودا" نہایت مدہ ہے، کیوں کہ اس کے دوسرے معنی (جنوں) بھی پوری طرح کارگر ہیں۔

ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ پھول کا اشارہ دراصل متکلم کے ذہن اور دل کا رجحان ہے۔ یعنی پھول کو دیکھ کر متکلم کو خیال آتا ہے کہ اسے تو بازار میں جانا ہی ہے، میں بھی کیوں نہ اس کی طرح اپنا سودا کر ڈالوں؟ جب پھول جیسی حسین ہستی بھی اپنے مقصود کے حصول کی خاطر بازار تک پہنچ سکتی ہے تو مجھے بھی ایسا کرنا چاہئے۔ یعنی پھول دراصل اشارہ نہیں کر رہا ہے، لیکن پھول کا انجام متکلم کی نظر میں ہے۔ لہذا وہ اسے پھول کے اشارے اور ترغیب سے تعبیر کر رہا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "دریا کی روانی اشارہ کر رہی ہے کہ وقت بھی ٹھہرنا نہیں۔" یعنی کسی بات سے جو نتیجہ نکالا جائے ہم اسے اس بات کے معنی سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ اشاریات کا اصول ہے۔

ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ بہار کے موسم میں پھول کو کھلا ہوا دیکھ کر متکلم کا جنوں بیدار ہو جاتا ہے۔ (بہار میں جنوں کی شدت رسومات شعر میں داخل ہے۔) بیداری جنوں کے باعث وہ بازار جنوں میں جا کر اپنے کو بولی پر چڑھانا چاہتا ہے اور اس کے لئے گل کی چٹھک کا بہانہ بناتا ہے۔

"ایک چٹھک ہی" میں نکتہ یہ ہے کہ پہلے بھی کبھی گل کی طرف سے (یا اپنی طرف سے) تحریک جنوں ہوتی تھی، لیکن کسی وجہ سے متکلم اس تحریک پر عمل پیرا نہ ہو۔ (شاید عقل غالب آگئی ہو)۔ متکلم کی اس ناکامی پر پھول اسے طنز یہ نگاہوں سے دیکھتا ہے یا زبان حال سے چٹھک کرتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو "چٹھک" کے ایک اور معنی "طعنہ زنی" بھی نہایت کارآمد ہو جاتے ہیں۔ نہایت خوب شعر ہے۔

۲۸۳/۴ اس سے ملتے جلتے اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱۷۵۔ لیکن یہاں بات ہی نرمالی کہہ دی ہے۔



”جو یہاں پر“ کہ ”یا“ تاکہ ”کے معنی دے رہا ہے۔ یعنی مصرعے کا مفہوم ہوگا ”اب کے بہت صرف کر کے میرا کام کرو کہ میرا ہی اس سے اچٹ جائے۔“ یہاں ”بہت“ اصل عربی معنی میں ہے، یعنی ”کرم“، ”فضل اور جو“، ”قوت“ وغیرہ۔ شتکم کوئی بہت دل زدہ عاشق ہے اور بار بار اپنے حق میں دعا کر رہا ہے کہ میرا دل معشوق سے ہٹ جائے۔ کامیابی غائب نہیں ہوتی، یا اگر ہوتی ہے تو اس کا اثر دیر تک نہیں رہتا۔ اس بار وہ میر (جو کوئی بزرگ صوفی وغیرہ ہے) سے کہتا ہے کہ اچھا اب آخری بار اپنے کرم اور فضل اور قوت کو کام میں لا کر میرے حق میں دعا کرو کہ میرا دل معشوق سے ہٹ جائے۔ اس کے بعد اگر پھر کہوں، یا اگر پھر بھی میرا دل معشوق کی مجبوری پر مائل ہو جائے تو تم دعا مت کرنا۔

پورا شعر ہے چارگی اور عشق کی مجبوری اور عشق میں ٹپٹ آنے والے روزمرہ معاملے کا اس قدر خوبصورت مرقع ہے کہ باید و شاید۔ اس پر طرہ یہ کہ تھوڑی سی عرافت بھی ہے۔ یعنی خود شتکم تو سنجیدہ ہے، لیکن شاعر (یعنی راوی) شتکم کی سادہ لوحی یا سادگت پر تبسم معلوم ہوتا ہے کہ عشق کے خیال سے لکھنا اتنا آسان نہیں۔ یا پھر وہ اس بات پر تبسم کر رہا ہے کہ عجیب شخص ہے، عشق میں خودی گرفتار بھی ہوتا ہے اور اس سے لکھنا بھی چاہتا ہے۔

گرتا نہیں قصور ہمارے ہلاک میں  
یارب یہ آسمان بھی مل جائے خاک میں

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے  
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

کہنے لطافت اس تن نازک کی میر کیا  
شاید یہ لطف ہوگا کسو جان پاک میں

۲۸۵/۱ ”ہلاک“ بمعنی ”ہلاکت، نیستی“ کو ”آصفیہ“ نے مونث لکھا ہے۔ جلیل مانک پوری کے رسالہ تذکیر و تانیہ میں اسے مذکر بتایا گیا ہے۔ لیکن غالب کا جو شعر سند میں درج ہے اس سے مذکر مونث کچھ نہیں معلوم ہوتا۔ چونکہ معینہ جنوں میں ”ہمارے ہلاک“ آیا ہے، اس لئے میں نے اسی کو اختیار کیا۔ شعر بہر حال معمولی ہے۔ اس میں صرف اس کنائے کا حسن ہے کہ میں تو خاک میں مل ہی چکا، یا رب آسمان بھی خاک میں مل جائے۔ اس میں یہ فائدہ بھی ہے کہ آسمان پھر کسی کو ہلاک نہ کر سکے گا۔

۲۸۵/۲ اس شعر کے بارے میں حالی کا بیان کردہ مشہور واقعہ ہے (”مقدمہ شعر و شاعری“) کہ ”مولانا آزاد کے مکان پر ان کے چند احباب جن میں مومن اور شیفتہ بھی تھے ایک روز جمع تھے۔ میر کی اس غزل کا یہ شعر پڑھا گیا اب کے جنوں میں... شعر کی بے انتہا تعریف ہوئی اور سب کو یہ خیال ہوا کہ اس قافیے کو ہر شخص اپنے اپنے سلیقے اور فکر کے مطابق باندھ کر دکھائے۔ سب قلم دوات اور کاغذ لے کر الگ الگ بیٹھ گئے اور فکر کرنے لگے۔ اسی وقت ایک اور دوست وارد ہوئے۔ مولانا سے پوچھا حضرت



کس فکر میں جیسے ہیں۔ مولانا نے کہا قتل ہوا اللہ کا جواب لکھ رہا ہوں۔"

آزاد نے حسین کا حق تو ادا کر دیا، لیکن قجب ہے کہ شعر قہمی کا اس قدر ملکہ رکھنے کے باوجود حالی نے اس شعر کے بارے میں کوئی گہری بات نہیں کہی۔ "مقدمہ" میں دو جگہ اس شعر کا ذکر ہے۔ دونوں ہی جگہ حالی صرف اتنا کہہ کر رہ گئے ہیں کہ "ایسے پیچھے سے ہوئے مضمون کو میر نے باوجود غایت درجے کی سادگی کے ایک ایسے اچھوتے نرالے اور دلکش اسلوب میں بیان کیا ہے کہ اس سے بہتر اسلوب تصور میں نہیں آ سکتا۔ اس اسلوب میں بڑی خوبی یہی ہے کہ سید حساسادہ نیچرل ہے اور باوجود اس کے بالکل انوکھا ہے۔" دوسری جگہ وہ کہتے ہیں کہ "مجھ کو ہرگز امید نہیں کہ مہاجرین میں سے کسی نے اس سے بہتر چاک گریاں کا مضمون بنا دیا ہو۔"

یعنی حالی اس شعر کو نیچرل لیکن بالکل انوکھا بنا کر رہ جاتے ہیں، اور اس تناقض کو بھی دور کرنے کی کوشش نہیں کرتے کہ کوئی شعر نیچرل اور ساتھ ہی ساتھ انوکھا کیوں کر ہو سکتا ہے؟ میر کے دوسرے نقادوں نے بھی اس شعر کی تعریف میں کوئی کی نہیں کی، لیکن یہ بات واضح کرنے سے وہ بھی قاصر رہے ہیں کہ اس شعر کا حسن ہے کس چیز میں؟ اصل بات یہ ہے کہ یہ کیفیت کا شعر ہے۔ اس میں معنی کی کثرت نہیں۔ لہذا اس کے حسن کو محسوس کرنا آسان ہے، لیکن اسے بیان کرنا مشکل ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ شعر میں تہ داری بالکل نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) پچھلے موسم میں صرف آغاز تھا، تھوڑا بہت دامن چاک کیا تھا اور تھوڑا بہت گریبان۔ اس عدم تکمیل کے باعث دل میں حسرت باقی تھی کہ جنون کا حق ادا نہ کر پائے۔ اس بار تکمیل کا ارادہ ہے۔ لہذا یہ جنون کے ولولے اور وحشت کے شوق کا مضمون ہے۔

(۲) پچھلے موسم میں تو کسی نہ کسی طرح عزت باقی رہ گئی تھی کہ بزمین پوری طرح تار تار نہ ہوا تھا۔ اس بار تو ایسے آثار ہیں کہ بھرپور جنون ہوگا اور چاک دامن اور چاک گریباں مل کر ایک ہو جائیں گے۔ لہذا یہ خوف اور پریشانی کا مضمون ہے، کہ اس بار جنون ہوا تو پوری طرح بات کھل جائے گی اور ہوش بالکل نہ باقی رہے گا۔ یعنی حکم اس وقت تو ہوش میں ہے، لیکن بودلیئر (Baudelaire) اور فان گاگ (Van Gogh) کی طرح جنون کے آثار خود پر طاری ہوتے دیکھتا ہے۔

(۳) تمنا کی تھی کہ ایسا جنون ہو کہ گریبان اور دامن دونوں چاک ہو جائیں۔ لیکن جنون شاید اتنا زبردست نہ ہوا، یا موسم گل ہی اتنا مختصر تھا کہ جنون کو بڑھنے اور پھیلنے کا وقت نہ ملا۔ اب ایک امید بھری تمنا ہے کہ شاید اس موسم میں بات پوری ہو جائے۔

(۴) جنون اس بنا پر ہوا تھا کہ عاشق اور معشوق میں فاصلہ تھا۔ یہ فاصلہ تو کم نہیں ہو سکتا۔ بس یہی امید کر سکتے ہیں کہ دامن اور گریبان کا فاصلہ ختم ہو جائے۔ یعنی عاشق اور معشوق کا وصل نہ ممکن ہو سکا تو دامن اور گریبان میں تو وصل ہو جائے۔ لہذا یہ مضمون عشق کی مایوسی اور حرماں نصیبی کا ہے۔

(۵) کنانے کا لطف یہ ہے کہ ممکن ہے شعر کا حکم کوئی ہو اور موضوع کوئی اور شخص ہو۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ شعر کا حکم اپنے ہی دامن و گریبان کی بات کر رہا ہو۔ اب مضمون یہ ہوا کہ کوئی شخص غیر ایک مشاہدہ یا خیال بیان کر رہا ہے کہ پچھلے موسم میں تو اس شخص (یا ان سب دیوانوں) کے دامن اور گریبان میں کچھ فاصلہ رہ گیا تھا، لیکن اس بار ان کا جنون اس قدر جوش پر ہے کہ چاک دامن اور چاک گریباں ایک ہو کر رہیں گے۔

ان سب صراحتوں کے باوجود شعر کی قوت کی پوری توجیہ نہیں ہو سکتی۔ معلوم نہیں مولانا آزاد نے "قتل ہوا اللہ کا جواب" کیا لکھا، لیکن بہادر شاہ ظفر نے ہمت کر لی لی۔

اے جنوں ہاتھ سے تیرے نہ رہا آخر کار

چاک دامان میں اور چاک گریبان میں فرق

اصلی نقلی کا فرق ظاہر ہے۔ امیر مینائی نے البتہ اسلوب اور پہلو بدل کر اس مضمون کو اختیار کیا اور ایسا شعر کہا جس پر وہ فخر کر سکتے تھے بس یہ ہے کہ ان کے یہاں روانی ذرا کم ہے۔

اے جنوں کب سے دونوں ہیں مشتاق

آج ہو جائیں جیب و دامان جمع

"خود میر نے" دیوان دوم ہی میں اس مضمون کو دوبارہ کہا۔

اب کے جنوں کے سچ گریباں کا ذکر کیا

کہتے بھی جو رہا ہو کوئی تار درمیان



شعر خوب ہے۔ اور ”کریاں کے چاک میں“ والا شعر نہ ہوتا تو یہ شعر اور بھی اچھا معلوم ہوتا۔

دامن کے چاک اور کریاں کے چاک میں فاصلہ نہ رہ جائے گا، اس بیان میں ابہام کے ساتھ ساتھ پیکر کا حسن غیر معمولی ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے لفظ ”فاصلہ“ ترک کیا، گویا شعر کی اصل روح ترک کر دی، کیوں کہ ”فاصلہ“ کا مفہوم طبعی اور محاکاتی ہے۔ جب کہ ”فرق“ میں یہ بات نہیں۔ مثلاً مصرع ہوں کر دیجیے ع

اب کے دنوں میں فرق ہی شاید نہ کچھ رہے

تو وہ بات نہیں پیدا ہوتی۔ لفظ ”فاصلہ“ اس شعر میں بڑے فضا کا لفظ ہے۔

۲۸۵/۳ جسم اور جان کے مضمون پر اس طرح کے کئی اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱۸۰/۲ اور ۲۰۳/۲۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، اس مضمون میں میر نے ہمیشہ نئے نئے رنگ پیدا کئے ہیں۔ یہاں بھی بعض پہلو بہت تازہ ہیں۔ دونوں مصرعے انشائیہ ہیں۔ مصرع چانی میں دو معنی ہیں۔ (۱) شاید ہی کسی جان پاک میں وہ لطف ہو۔ (۲) ایسا لطف کسی جان پاک میں شاید ہو تو ہو، کسی بدن میں نہیں ہو سکتا۔

”الیف“ اور ”الافت“ کی رعایت بھی خوب ہے۔ ”جان پاک“ بمعنی ”روح“ نہ ”بہارِ غم“ میں ہے نہ ”فرہنگ آندراج“ میں، حالاں کہ سعدی نے ”گھستان“ میں باندھا ہے۔

پو آہنگ رفتن کند جان پاک

چہ بر تخت مردن چہ ابروے خاک

(جب روح جانے کا ارادہ کرے تو اس

وقت تخت پر مرنا کیا اورنگی زمین پر مرنا

کیا۔)

ترقی اردو بورڈ کراچی کے ”اردو لغت“ میں میر حسن کا ایک شعر درج کر کے ”جان پاک“ سے کلامِ رسول اللہؐ مراد بتائی گئی ہے۔ میر حسن کے شعر میں بہت دور کا قرینہ اس کا ملتا ہے، لیکن میر کے شعر میں اس معنی کا بالکل قرینہ نہیں۔ ہندو کہ ”روح کی صفت“ ہے گناہ“ بھی بیان کی ہے (آندراج) اس لئے ”جان پاک“

کے معنی ”روح“ ہی درست اور مناسب ہیں۔

”کیا کہئے“ انشائیہ ہونے کی وجہ سے معنی کے کئی امکانات رکھتا ہے۔ (۱) کیا کہوں، کوئی مناسب بات، کوئی حسبِ حال بیان، میسر نہیں ہو رہا ہے۔ (۲) کہنے کی بات نہیں ہے۔ (۳) جو بھی کہئے مناسب ہے۔ میر نے ایسے موقع پر یہ انداز بہت استعمال کیا ہے۔

ہائے لطافت جسم کی اس کے مری گیا ہوں پوچھو مت

جب سے تن نازک وہ دیکھا ہے تب سے مجھ میں جان نہیں

(دیوان چہارم)

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو

کیا جانے جان ہے کہ تن ہے

(دیوان دوم)

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے

کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے

(دیوان دوم)

دیکھی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گزوا

ترکیب سے کیا کہئے سانچے میں کی ڈھالی ہے

(دیوان اول)

ان اشعار میں انشائیہ استفہامیہ انداز، خاص کر ”پوچھو مت“، ”کچھ نہ پوچھو“، ”کیا

جانے“، ”کیا... ہے“، ”نہ کچھ پوچھو“ اور ”کیا کہئے“ کے ذریعہ کلام میں زور اور معنی میں کثرت پیدا ہو گئی ہے۔ ہر شاعر اس اسلوب تک نہیں پہنچ سکتا، اور میر کی طرح کثرت تو کسی کے یہاں نہیں ہے۔ مثلاً مصحفی کا نہایت عمدہ شعر ہے۔

اک بجلی کی کوئد ہم نے دیکھی

اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا

انتظار حسین کے ہاں ”ہستی“ میں ذکرِ غلطی سے اس وقت غسل خانے کا دروازہ کھول دیتا ہے جب صابروہ



اس میں نہاری تھی اور اس کی آنکھوں کے سامنے بجلی کی کوئہ جاتی ہے۔ دونوں جگہ پیکر اور ڈراما بہت خوب ہے۔ لیکن انشائیہ اسلوب کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ انتظار حسین کے یہاں تو خیر آسان نہ تھا کیوں کہ وہاں نثر میں بیانیہ تھا، لیکن شعر میں اسے ضرور ممکن ہو جانا چاہئے کہ ایسے مضمون میں بظاہر بحر کلام ہی قادر الکلامی ہے۔

جناب عبدالرشید نے ”دہخدا“ کے حوالے سے ”جان پاک“ کے معنی ”روح خالص“ بیان کئے ہیں اور انہوں نے ویدی دکنی اور بیکر دہلوی کے اشعار بھی نقل کئے ہیں جن میں ”جان پاک“ استعمال ہوا ہے لیکن کسی شعر میں ”جان پاک“ ”معنی“ ”روح خالص“ نہیں برتا گیا ہے، بلکہ بیکر کے شعر سے تو ”جان پاک“ ”صرف“ ”جان“ یا ”روح“ کے معنی مستفاد ہوتے ہیں۔

آلو مہریاں ہو بیکر دہلوی

کچھ نہیں اس میں جان پاک پیا

میر کے شعر میں بھی ”جان پاک“ ”معنی“ ”روح خالص“ کا قرینہ بالکل نہیں۔

آج ہمارے گھر آیا ہے تو کیا ہے یاں جو نثار کریں  
الہ کھینچ بغل میں تجھ کو ویر تلک ہم پیار کریں

خاک ہوئے بر باد ہوئے پامال ہوئے سب محو ہوئے  
اور شدائد عشق کی رہ کے کیسے ہم ہموار کریں

شیوہ اپنا بے پروائی نومیڈی سے ٹھہرا ہے  
کچھ بھی وہ مفرد درے تو منت ہم سوہار کریں

۲۸۶/۱ اس شعر کو بعض لوگوں نے رنجیدگی پر مبنی بتایا ہے۔ حالانکہ صاف ظاہر ہے کہ یہ چالاکی کا شعر ہے اور اس میں فقر اور اموال دنیا کے نہ ہونے کا جو کتنا یہ ہے بھی تو اس میں کوئی کجی یا حزن نہیں، بلکہ ایک طرح کا غرور اور اطمینانیت ہے۔ تاہاں کے دو شعر سنئے۔

آج آیا ہے یار گھر میرے  
یہ خوشی کس سے میں کہوں تاہاں

بعد مدت کے باہر آیا  
کیوں نہ اس کے گلے لگوں تاہاں

روایف یہاں بہت لطف دے رہی ہے۔ لیکن حزن اور شکست فوراً دیکھی یہاں بھی نہیں۔ تینوں شاعروں کے مزاج کا فرق دیکھنا ہو تو غالب کو بھی یاد کر لیجئے۔

ہے خبر گرم ان کے آنے کی



آج ہی گھر میں پوریا نہ ہوا

غالب کے یہاں فقر و درویشی کا کنا یہ بہت لطیف ہے۔ اور یہ بات لطیف تر ہے کہ معشوق جیسے کی خاطر تواضع کے لئے بھی بہت تکلف اور اہتمام کا خیال آتا ہے تو اتنا ہی کہ پوریا ہوتا تو بچھا دیتے۔ حضرت بابا فرید صاحب کے یہاں عام طور پر کپے گولہ ہال کر کھائے جاتے تھے۔ جب کوئی خاص مہمان (مثلاً بابا نظام الدین) قیام پذیر ہوتا تو فرماتے کہ آج دلی کے مہمان آئے ہیں، آج تنگ ڈال کر گولہ ہالنا۔ ظاہر ہے کہ غالب نے بابا فرید اور میر دونوں سے استفادہ کیا ہے اور لا جواب شعر کہا ہے۔ لیکن یہ بھی غور رکھیں کہ تینوں شاعروں کے مزاج میں کتنا فرق ہے۔ غالب کے یہاں خیال اور تصور کی نزاکت ہے اور جسمانی مضمون سے گریز ہے۔ تاہاں صرف گلے لگنے کی بات لڑتے ہیں۔ اور میر اپنی پوری ارضیت، اپنے پورے ملک، درویشانہ اور پھوس انداز میں معشوق کو بغل میں کھینچ کر دیر تک اسے پیار کرنے کی بات کرتے ہیں۔

معنی کے اعتبار سے بھی میر کے یہاں کئی لطف ہیں۔ (۱) "تو" کو معروف پڑھئے (یعنی واحد حاضر) تو زور لفظ "آج" پر ہے، کہ آج تم ہمارے گھر آئے ہو۔ یعنی دوسرے، معمولی لوگ تو آتے ہی رہتے ہیں لیکن تمہاری بات اور ہے۔ (۲) "تو" کو مجہول پڑھئے تو زور "گھر" پر ہے۔ یعنی آج تم ہمارے گھر آئے ہو تو موقع تھا کہ کچھ نذر پیش کرتے، خاطر تواضع کرتے وغیرہ۔ (۳) دونوں صورتوں میں یہ کنا یہ باقی رہتا ہے کہ گھر میں کبھی بہت کچھ رہا ہوگا، لیکن اب کچھ نہیں رہ گیا۔ (۴) اس میں یہ کنا یہ ہے کہ عشق نے گھر پر باد کر ڈالا۔ ہم نے سب کچھ لٹا ڈالا، یا ہم نے اختلال مزاج کی وجہ سے گھر کی پرواہی نہ کی، اور سارا گھر، سب مال و اسباب، ضائع چلا گیا۔ (۵) جان نثار کرنے کی بات نہیں کر رہے ہیں، کیوں کہ اگر جان نثار کر دی تو معشوق کو بغل میں کھینچ کر پیار کرنے کا موقع نہ رہے گا۔ (۶) اور نہ یہ موقع رہے گا کہ معشوق کبھی آئندہ بھی گھر پر آئے۔ (۷) یہ نکتہ بھی ہے کہ معشوق کو دل کھول کر پیار کرنا اس پر جان نثار کرنے سے بہتر ہے۔ (۸) مصرع ثانی میں "دیر تک" کا فقرہ بغل میں کھینچنے سے بھی متعلق ہو سکتا ہے اور پیار کرنے سے بھی۔ یعنی دیر تک بغل میں کھینچ رہیں یا دیر تک پیار کریں (یا دونوں ہی کریں) (۹) بغل میں کھینچنے کی بے تکلفی اور اس کا جنسیاتی (erotic) اشارہ لا جواب ہے۔ (۱۰) "ہمارے" پر زور دینا تو ایک معنی یہ نکلتے ہیں کہ اوروں کے یہاں تم جاتے ہی رہتے ہو، آج ہمارے گھر آئے ہو۔

اس مضمون کا ایک پہلو بہت ہلکے انداز میں دیوان اول میں یوں یاد دہا ہے۔

نکاح نہیں رہا ہے کیا اب ٹار کرے

آگے ہی ہم تو گھر کو جارہے کرچے ہیں

"بغل میں کھینچنا" میر نے ایک جگہ یوں استعمال کیا ہے (دیوان اول)۔

تھا شب کسے کسائے تیغ کشیدہ کف میں

پر میں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچنا

تعب ہے کہ یہ محاورہ "نور اللغات" میں ہے نہ ترقی اردو بورڈ کراچی کی "اردو لغت" میں۔ حتیٰ کہ فرید احمد

برکاتی کی "فرہنگ میر" میں بھی نہیں۔ "بغل میں مارنا" الجست ہے، لیکن وہ دوسرے معنی میں ہے، ذوق۔

اس نے جب ہاتھ بہت زور بدل میں مارا

اپنا دل ہم نے اٹھا اپنی بغل میں مارا

۲۸۶۲ پامالی اور اس کے نتیجے میں ہمواری پر میر نے کئی عمدہ شعر کہے ہیں۔ مثلاً دیوان سوم میں ہے۔

اب پست و بلند ایک ہے، جوں نقش قدم یاں

پامال ہوا خوب تو ہموار ہوا میں

مزید ملاحظہ ہو ۲۸۶۵ اور ۱۷۲۳۔ شعر زیر بحث کا ایک لطف اس کی تاریخ میں ہے۔

پہلے خاک ہوئے۔ (۴) پھر باد ہوئے (یعنی اجاڑے گئے، ہوا میں مثل غبار اڑتے پھرے۔) (۳)

پھر جب خاک زمین پر پڑی تو قدموں تلے پامال ہوئے۔ (۴) اس قدر پامال ہوئے کہ ٹھو ہو گئے۔ یعنی

زمین میں دھنس گئے، یا بالکل غائب ہو گئے۔

شعر کا دوسرا لطف اس بات میں ہے کہ عشق کی راہ اس کے باوجود ہمارے لئے ہموار نہ ہوئی۔

مندرجہ بالا چار صورتوں میں سے کوئی بھی اس بات کے لئے کافی تھی کہ راستہ ہموار ہو جاتا (کیوں کہ ہم

خود اس قدر پست یا ہلکے ہو گئے تھے کہ کوئی بھی چیز ہمارے لئے سدا رہ نہ ہو سکتی تھی) لیکن ایسا نہ ہو سکا۔ یا

ممکن ہے راستہ ہموار ہو گیا ہو، لیکن عشق کی شدتیں آسان نہ ہو سکیں۔ (یعنی "ہموار" بمعنی "آسان")۔

مصرع ثانی کا استفہام بھی بہت خوب ہے، کہ اب اور کیا ممکن ہو سکتا ہے؟ ہم نے اپنے وجود



کو عدم بنا ڈالا، اب تو سب کچھ آسان ہو جاتا تھا۔ اس طرح مضمون کا قول محال واضح ہوتا ہے کہ جب مشکل وجود ہی نہیں رکھتا تو اس کے لئے مشکل و آسان، عمر اور یس، سب برابر ہیں۔

جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ شعر میں "عشق کی راہ کے شدائد کے ہموار کرنے کی بات ہے نہ کہ عشق کی راہ کے ہموار کرنے کی"۔ لیکن حقیقت میں دونوں ایک ہی ہیں۔ اور جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا ہوں، "ہموار" یہاں استعاراتی ہے، بمعنی "آسانی"۔

۲۸۶/۳ یہاں بھی عاجزی میں وہی میر کی مخصوص نخوت اور خودداری ہے۔ اس مضمون کو اور بھی بے تکلف ہو کر دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

ہام سلوک تھا تو اخلاقی تھے نرم گرم  
کاہے کو میر کوئی دے جب بگڑ گئی

فرق صرف یہ ہے کہ دیوان اول کے شعر میں ترک تعلق سے زیادہ آپس میں نبھاؤ نہ ہونے اور عدم مناسبت کا مضمون ہے۔ شعر زیر بحث میں ترک تعلق ہے، یا ترک تعلق کا صوبہ ہے اور امید ابھی باقی ہے۔ اسی لئے یہ عہد یا یہ تصدیق بھی ہے کہ معشوق ذرا بھی مردت کرے گا تو ہم سو سو بار اس کی خوشامد کریں گے۔

۲۸۷

یوں قیدیوں سے کب تیں ہم جگ تر رہیں  
جی چاہتا ہے جا کے کسو اور مر رہیں

رہتے ہیں یوں حواس پریشاں کہ جوں کہیں  
دو تین آ کے لوٹے مسافر اتر رہیں

آوارگی کی سب ہیں یہ خانہ خرابیاں  
لوگ آویں دیکھنے کو بہت ہم جو گھر رہیں

تج و حیر رکھا نہ کرو پاس میر کے  
ایسا نہ ہو کہ آپ کو ضائع دے کر رہیں

۸۰۵

۲۸۷/۱ مطلع براے بیت ہے۔ ہاں یہ تضاد خوب ہے کہ قیدیوں سے بھی زیادہ جگ تر ہیں، لیکن کہیں جا کر (یعنی قید سے چھوٹ کر) مرنے کی بات کر رہے ہیں۔ روزمرہ پر یہ قایم سب کے قصے۔ میں نہیں۔

۲۸۷/۲ تشبیہ نہایت تازہ ہے اور میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتی ہے۔ "حواس پریشاں" کے اعتبار سے "دو تین" مسافر خوب ہے، کیوں کہ پانچ حواس ہوتے ہیں اور "دو تین مسافر" میں یہ اشارہ ہے کہ بقیہ حواس گم ہو چکے ہیں۔ پھر دو تین کی جمع بھی پانچ ہوتی ہے۔ لئے پئے مسافروں کا کہیں کسی سر میں آ کر اتر رہا روزمرہ زندگی کے بھی قریب ہے، لہذا تشبیہ فوری طور پر موثر ہے۔  
اس مضمون کو دیوان دوم ہی میں بہت ہلکا کر کے کہا ہے۔



اب صبر و ہوش و عقل کی میرے یہ ہے معاش  
جوں قافلہ لا کہیں آکر اتر رہے  
دیوان سوم میں یہی مضمون اور بھی کمزور اسلوب میں ادا کیا ہے۔  
عاشق خراب حال ہیں حیرے گرے پڑے  
جوں لشکر شکستہ پریشاں اتر رہے

لفظ "مسافر" میں جو محاکاتی کیفیت ہے وہ "قافلہ" میں ہے اور نہ "لشکر" میں۔ معلوم ہوا مشاہدے کی  
درستی اور مضمون کا زندگی سے قریب ہونا خوبی کی ضمانت نہیں۔ جب تک صحیح اور پر معنی لفظ نہ مہیا ہو، باقی  
سب بے اثر یا کم اثر رہتا ہے۔ ترقی پسند شعرا کی نظموں کے دفتر اسی باعث دفتر پارینہ سے بھی بدتر ہو چکے  
ہیں کہ ان کو لفظ کی تلاش میں مہارت نہ تھی۔

۲۸/۷۳ میر کو اس بات کا احساس شاید بہت زیادہ تھا کہ وہ مقفم ہیں، لہذا یہ مناسب ہی ہے کہ لوگ ان  
سے ملتے اور انھیں دیکھنے کے لئے آئیں۔ بظاہر ان کے مزاج میں یار باشی بھی تھی۔ بعض اشعار اور بعض  
نظموں کی وجہ سے لوگوں نے یہ مشہور کر دیا کہ وہ بہت بد مزاج تھے اور لوگوں سے ملتے چلتے نہ تھے۔ اس  
بات کو "آب حیات" میں مذکور بعض قصوں نے اور بھی شہرت دی۔ لیکن ان کے پورے کلام کو دیکھیں تو  
محسوس ہوتا ہے کہ وہ مروجہ غلط ہونا پسند کرتے تھے۔ (ممکن ہے یہ ازراہ رعوت ہو کہ ہم چمن و دیگرے  
نہیں۔) بہر حال ان کے پورے کلام سے تاثر یہی حاصل ہوتا ہے کہ لوگ ان سے ملتے چلتے تھے، وہ  
لوگوں میں اٹھتے بیٹھتے تھے اور انھیں معاشرے کے معمرے کا خاصا احساس تھا۔

۲۸/۷۴ میں ہم میر کے دروازے پر ایک انبوہ دیکھتے ہیں جو میر کے دیدار کے لئے جمع  
ہے، لیکن میر خود اپنے آپ سے بے خبر کسی اور منزل میں گم ہیں۔ شعر زیر بحث میں اس کا الٹا منظر ہے کہ گھر  
ویران پڑا ہے۔ لیکن یہ اس وجہ سے ہے کہ آوارگی کے ہاتھوں متکلم ہشت و شہر میں مارا مارا پھرتا ہے۔ اگر  
وہ گھر پر رہے تو لوگ اسے دیکھنے جوق در جوق آئیں۔ یہاں تک کہ اس کے جنازے پر بھی ایک جم غفیر  
ہوتا ہے۔ (اس مضمون کو بھی کئی بار کہا ہے۔)

زیادہ حد سے تھی تابوت میر پر کثرت

ہوا نہ وقت مساعد نماز کرنے کو  
(دیوان اول)

دونوں مضمون بالکل نئے ہیں۔ شعر زیر بحث کے مضمون کو بدل بدل کر میر نے کئی بار نظم کیا۔  
چل ہم نشیں کہ دیکھیں آوارہ میر کو تک  
خانہ خراب وہ بھی آج اپنے گھر رہا ہے

(دیوان اول)

چل ہم نشیں بنے تو ایک آدھ بیت سنئے  
کہتے ہیں بعد مدت میر اپنے گھر رہے ہیں

(دیوان دوم)

چلو میر کے تو تجسس کے بعد  
کہ دے وحشی تو اپنے گھر میں بھی ہیں

(دیوان سوم)

آہم نشیں بنے تو آج ان کئے بھی چلئے  
کہتے ہیں میر صاحب مدت میں کل گھر آئے

(دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں خوبی یہ ہے کہ خانہ خرابی، اور متکلم کا مروجہ ہونا، دونوں باتیں اس میں مذکور  
کردی ہیں۔

۲۸/۷۵ اس زمانے میں قاعدہ ہے کہ جس قیدی کو موت کی سزا دیتے ہیں اس کے پاس سے ہر وہ  
چیز (حتی کہ جوتے کے تھے بھی) لے لیتے ہیں جس کی مدد سے وہ خودکشی کر سکتا ہو۔ یہ اس لئے کہ وہ سزا  
سے بچ نہ سکے۔ اغلب یہ ہے کہ میر کے زمانے میں یہ قاعدہ نہ رہا ہوگا اور یہ مضمون انھوں نے اپنی طبیعت  
سے نکالا ہوگا۔ اس سے مشابہ مضمون دیوان سوم میں بھی کہا ہے۔

جب اس کی تیج رکھنے لگا اپنے پاس میر



امید قطع کی تھی تبھی اس جواں سے ہم

شعر زبردست میں میر کی طبیعت کی افسردگی (depression) اور اس کے باعث اس کا ناکل پہ خودکشی ہو نہایت ثوبی سے بیان ہوا ہے اور اس کی پوری زندگی میں جو نامرادی اور دنیا سے جی اچاٹ ہو جانے کی جو کیفیت رہی ہوگی اس کے لئے یہ شعر زبردست کنایہ بن گیا ہے۔

مخاطب کا ابہام حسب معمول خوب ہے۔ شکلم کوئی ایسا شخص ہے جو میر کا دوست یا ناصح ہے، اور مخاطب میر کے گھر کا کوئی شخص ہے۔ یا میر کا معالج یا نگہبان ہے۔ خود وہ شخص، جسے میر کہا گیا ہے، موجود نہ ہوتے ہوئے بھی پورے شعر پر چھایا ہوا ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر موجود ہو، لیکن ہوش و حواس سے محروم ہو اور اس کے سامنے یہ بات کہی گئی ہو۔ اگر ایسا ہے تو میر پر افسردگی (depression) کے علاوہ جوش جنون (mania) کا بھی اثر ہے، یعنی وہ manic-depressive ہے۔ اس وقت شاید افسردگی کا عالم ہے، اس لئے وہ کسی کی طرف متوجہ نہیں ہوتا اور ناصح یا معالج خیر خواہ دلی زبان سے اپنی بات کہہ رہا ہے کہ میر کے پاس جا تو ہتھیار قسم کی کوئی چیز نہ ہونا چاہئے۔

”ضائع کر رہی“ بھی بہت معنی خیز ہے۔ ظاہر تو یہ مر جانے کے مفہوم میں روزمرہ ہے، لیکن اس میں یہ اشارہ بھی ہے کہ خودکشی میں جان بہر حال ضائع ہوتی ہے۔ خودکشی سے کوئی فائدہ نہیں۔ اپنی جان لینے سے بہتر ہے کہ جن حالات نے یہ کیفیت اور یہ ترنماے مرگ پیدا کی ہے ان حالات سے جنگ کی جائے، یا ان کا تدارک کیا جائے۔ یا ان سے نہا ہی کر لیا جائے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

واضح رہے کہ شعر میں جس میر کا ذکر ہے وہ میر تقی میر نہیں ہے، بلکہ عاشق (یعنی غزل کا ایک کردار) ہے۔ بالفاظ دیگر، اسے میر کی آپ جی، یا میر کے ذاتی تجربے اور احساس پر مبنی شعر سمجھنا لازم نہیں۔ بلکہ بہتر یہ ہے کہ غزل کے اشعار سے شاعر کی آپ جی مستخرج کرنے کے رجحان کو بہت کم بروئے کار لایا جائے۔ غزل کی رسمیات اور غزل کے مضامین میں شاعر کی آپ جی سے کہیں زیادہ آفاقیت ہے۔

۲۸۸

ڈوبا لوہو میں پڑا تھا ہنگلی پیکر میں  
یہ نہ جانا کہ گلی ظلم کی تلواریں کہاں

۲۸۸/۱ بے کسی اور بے گناہی کے ساتھ ساتھ فریاد اور ڈراما کے امتزاج نے اس شعر کو غیر معمولی قوت بخش دی ہے۔ فریاد سے یہ مراد نہیں کہ اس شعر میں کوئی فریاد ہے، یا اس میں فریاد کا لہجہ ہے۔ بلکہ یہ پورا شعر فریاد مجسم ہے، یعنی بے کسی اور بے کسی کی موت پر اس سے زیادہ درد مند تبصرہ نہیں ہو سکتا۔ شعر میں معنی کے پہلو مستزاد ہیں۔ مصرع ثانی میں ”کہاں“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) جسم کے کس حصے پر اور (۲) کس جگہ، کس مقام پر۔ یعنی ممکن ہے ظلم کی تلواریں جگہ سے کہیں دور لگی ہو جہاں اب میر کا خون میں آغشتہ پیکر پڑا ہوا ہے۔ زخم کھا کر میر کی طرف (مثلاً اپنے گھر کی طرف، دوستوں کی طرف) اقبال و خیزاں چلتا ہے۔ آخر اسے کسی جگہ پر موت آ جاتی ہے۔ ”یہ نہ جانا“ سے تین معنی مراد ہو سکتے ہیں۔ (۱) خود میر نے نہ جانا کہ ظلم کی تلواریں جسم کے کس حصے پر لگی۔ (۲) شکلم یہ نہ جان سکا کہ تلواریں کہاں لگی، یعنی کس جگہ پر لگی۔ (۳) شکلم بھی میر کی طرح یہ نہ جان سکا کہ تلواریں جسم کے کس حصے پر لگی تھیں۔ بس اس نے لبو میں تر میر کا لاشہ دیکھا۔

قائم اس مضمون کو بحیثیت کی طرف لے گئے ہیں۔ انھوں نے بھی اچھا شعر نکالا ہے۔ ہاں میر جیسی ڈرامائیت نہیں۔

زخم یکساں ہے دل و جاں میں نگہ کا تیری

کچھ نہ سمجھا میں کہ یہ تیر کدھر سے گذرا

قائم کے یہاں معنی بھی میر سے کم ہیں۔ آتش نے بھی اشتیاق اور محویت کا پہلو لیا ہے، لیکن

ان کے یہاں وضاحت، کثرت الفاظ، اور تصنع بہت ہے، اور معنی بہت کم۔

یہ اشتیاق شہادت میں محو تھا دم قتل



لگے ہیں زخم بدن پر کہاں نہیں معلوم

خود میر نے اس مضمون کا صرف ایک پہلو لے کر دیوان اول میں یوں لکھا ہے۔

کھینچے کا اس کے زخم نہ ظاہر ہوا کہ میر

کس جاے اس شہید کے تیغ جفا لگی

شعر زیر بحث میں مکتلم کے بھی کئی پہلو ہیں۔ (۱) میر کا لاشان کے گھر رکھنے بستی میں لایا گیا ہے اور مکتلم وہ شخص ہے جو لاشے کو لایا ہے۔ (۲) مکتلم کوئی ایسا شخص ہے جس نے کہیں راہ میں میر کا لاشہ دیکھا ہے اور اب وہ آ کر لوگوں کو خبر دے رہا ہے۔ (۳) مکتلم کئی لوگ ہیں جو آپس میں میر کی موت پر تہمرہ کر رہے ہیں۔

”مکتلم کی تلواریں ایک معنی میں مجاز مرسل ہے، یعنی ”ظلم“ کہہ کر ”ظالم“ مراد لی ہے۔ دوسرے معنی میں براہ راست استعارہ ہے، کہ وہ تلواریں جو ظلم سے چلائی گئی، پورے شعر میں ایک طرح کا اسرار بھی ہے۔ کیوں کہ میر کا قتل کن حالات میں ہوا، یہ بات واضح نہیں ہوئی۔ لاجواب شعر ہے۔

اس مضمون میں امیر بینائی کو آتش سے عجب دلچسپ توارد ہوا ہے۔ ”مراۃ الغیب“ میں امیر بینائی کا شعر ہے۔

کیا ہے ذوق شہادت نے محو یہ دم قتل

لگے ہیں زخم کہاں جسم پر نہیں معلوم

امیر بینائی کا رنگ آتش سے، اور آتش کا رنگ ناخ سے اس قدر ملتا ہے کہ بعض اوقات ان

تینوں کے اشعار میں فرق ناممکن ہو جاتا ہے۔ میر کا سالیہ انداز کسی کے یہاں نہیں۔

۲۸۹

اے مجھ سے تجھ کو سولے تجھ سانہ پایا ایک میں  
سوسو کہیں تو نے مجھے منہ پر نہ لایا ایک میں

حاسب کو دعویٰ عشق کا لیکن نہ ٹھہرا کوئی بھی  
دانستہ اپنی جان سے دل کو اٹھایا ایک میں

بکلی سے یوں پچکے بہت پر بات کہتے ہو پچکے  
جوں ابر ساری خلق پر ہوں اب تو چھایا ایک میں

سورنگ وہ ظاہر ہوا کوئی نہ جاگہ سے گیا  
دل کو جو میر سے چوٹ تھی طاقت نہ لایا ایک میں

۸۱۰

۲۸۹/۱ یہ غزل بحر رجز (مثنوی سالم) میں تو ہے ہی، یہ واقعی مکتلم کا، عاشق کا، اور انسان کا رجز بھی ہے۔ پوری غزل میں روانی اس قدر ہے کہ میں ساری کی ساری غزل انتخاب میں رکھنے سے بمشکل ہی خود کو روک سکا۔ یہ چار شعر جو آپ کے سامنے ہیں، اگرچہ بہت زبردست ہیں لیکن پوری غزل کا زور اور تاثر (impact) ہی کچھ اور ہے۔

مطلع کا مصرع اولیٰ سعدی کی یاد دلاتا ہے اور مصرع ثانی حافظ کے ایک مضمون کی بازگشت ہے۔ معشوق بے عدل اور بے مثال ہے، لیکن عاشق بہت سے ہو سکتے ہیں۔ معشوق کی صفت ہی یہ ہے کہ اس جیسا کوئی نہ ہو، کم سے کم عاشق تو یہی سمجھتا ہے۔ ورنہ وہ معشوق کو معشوق نہ بناتا۔

گرچہ درخیل تو بسیار ہے از ماباشد



ماترا در ہمہ عالم شناسیم نظیر

(سعدی)

(اگرچہ تیرے گردہ میں بہترے لوگ مجھ سے

بہتر ہیں، لیکن میں تمام دنیا میں کسی کو تیری نظیر

نہیں سمجھتا۔)

معتوق کی ایک صفت زبان درازی بھی ہے، یعنی وہ عاشق کو سخت ست کہے جاتا ہے۔

من بگوش خود از دہانش دوش

حنانے شنیدہ ام کہ پیرس

(حافظ)

(کل میں نے اپنے کان سے، اس کے منہ سے

ایسی ایسی باتیں سنیں کہ پوچھو مت۔)

حافظ کے یہاں پر لطف ابہام اور رعایت لفظی ہے، لیکن میر کے بھی مصرعے میں معنی کے دو

پہلو ہیں۔ (۱) تو نے مجھے کچھ سخت ست کہا لیکن میں نے جواب میں کچھ نہ کہا۔ (۲) تو نے مجھے بہت کچھ برا بھلا کہا، لیکن میں تیری کبھی ہوئی ایک بات بھی منہ پر نہ لایا، تاکہ لوگ تجھے بد زبان نہ کہیں۔

مطلع میں بظاہر بدلی کی کمی ہے۔ لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ شکم جیسے اور بھی عاشق ہیں جن کو معتوق نے برا بھلا کہا ہوگا، لیکن سب ہی ایسے نہیں ہیں کہ شکم کی طرح خاموش رہ جائیں۔ بظاہر تو معتوق کے عاشق بہت ہیں، لیکن شکم جیسا کوئی نہیں۔ شکم کو چونکہ معتوق جیسا کوئی نہ ملا، اس لئے وہ معتوق کی اچھی بری باتیں نہ صرف برداشت کرتا گیا، بلکہ ان کو زبان پر بھی لانے سے گریز کرتا رہا۔

اس مضمون کو تھوڑا سا بدل کر شکایت کے لہجے میں دیوان دوم ہی میں کہا ہے۔

ایسی ہی زباں ہے تو کیا عہدہ برآہوں کے

ہم ایک نہیں کہتے تم لاکھ سناتے ہو

پھر ذرا اور بدل کر دیوان چہارم میں کہا۔

حرف و سخن کی اس سے اپنی مجال کیا ہے

ان نے کہا ہے کیا کیا میں نے اگر کہا کچھ

ان دونوں اشعار میں معاملہ بندی کا رنگ ہے۔ مطلع زیر بحث میں عشق و عاشقی کے بارے

میں عمومی بیان ہے۔

۲۸۹/۲ - یہ شعر قرآن پاک (سورہ احزاب) کی آخری آیت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اللہ نے اپنے علم کا بار زمین و آسمان کو پیش کیا، لیکن انھوں نے جرأت نہ کی۔ انسان جو کہ کم عقل تھا، اس نے یہ امانت قبول کر لی۔ لیکن اس میں سچے عاشق کی طرف سے بھی بیان ہے کہ میں نے جان بوجھ کر اپنی جان سے دل نہ لگایا، جان پر سے دل کی رقت ہٹالی۔ نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جان پر سے دل ہٹالیا تو اسے معتوق پر لگا دیا۔ دانستہ اس معنی میں کہ مجھے معلوم تھا کہ میں جب جان سے رقت نہ کروں گا تو پھر زندگی سے ہاتھ دھو کر بڑے گا۔ یہ شعر تمام سچے عاشقوں کا اعلام نامہ ہے۔ آہنگ کی بلندی قابلِ داد ہے۔ دیوان سوم۔

بازار وفا میں سر سودا تھا سمجھوں کو

پر سچ کے جی ایک خریدار ہوا میں

دیوان اول میں اس مضمون کو میر نے یوں نکلا ہے۔

سب پہ جس بار نے گرائی کی

اس کو یہ ناتواں اٹھا لایا

اس کے سامنے قائم کا شعر دیکھئے تو اندازہ ہوگا کہ "یہ ناتواں" جیسا معمولی فقرہ بھی کس قدر پر زور ہو سکتا ہے۔ قائم چاند پوری۔

نہ اٹھا آسمان سے عشق کا بوجھ

ہمیں ہیں جو یہ گدھر بھانتے ہیں

ان دونوں اشعار پر مفصل بحث شعر غیر شعر اور نثر میں ملاحظہ ہو۔ مندرجہ بالا میں سے کوئی بھی شعر زیر بحث شعر کے برابر نہیں پہنچتا۔ اول تو یہ کہ زیر بحث شعر کا مضمون لامحدود ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہاں مقابلے اور مبارزہ لفظی کا منظر ہے کہ ایک عالم کو دعوے عشق تھا۔ تیسری بات یہ کہ شعر زیر بحث میں بالکل نئی بات یہ کہی ہے کہ عشق برابر ہے موت کے، اور میں ایسا تھا جس نے دانستہ دل کو جان سے نہ



لگایا۔ ورنہ عام قاعدہ ہے کہ انسان کے دل کو جو چیز سب سے زیادہ محبوب ہوتی ہے وہ اس کی جان ہے اور تمام ذی روح فطری طور پر اپنا دل اپنی جان سے لگاتے ہیں۔ شتکلم عاشق نے جان بوجھ کر دل کو مجبور کیا کہ جان سے محبت نہ کرے۔ پورے شعر میں ڈرامائی کیفیت مستزاد ہے۔

۲۸۹/۳ اگر گزشتہ شعر عاشق کا اعلان نامہ تھا تو یہ شعر شاعر کا اعلان نامہ ہے، محض میر کا نہیں۔ اسے میر کا ذاتی بیان اور ذاتی تعلق فرض کرنے میں بھی کوئی قیامت نہیں۔ لیکن پھر شعر کی موسیت کم ہو جاتی ہے۔ مضمون میں یہ دلچسپ تضاد بھی ہے کہ گزشتہ لوگ تو بجلی کی طرح چمک رہے تھے، لیکن شتکلم، جو آج کا شاعر ہے، وہ بادل کی طرح سیاہ ہے۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ بجلی تو محض نقصان پہنچاتی ہے، پھر وہ بادل کا ہی حصہ ہے۔ بادل میں بجلی بھی ہے اور پانی بھی، جو حیات بخش اور قوت بخش ہوتا ہے۔ پھر دوسری بات یہ کہ بجلی آسمان کے صرف ایک حصے میں ہوتی ہے اور بادل جب گھر کر آتا ہے تو سارے آسمان کو بھر دیتا ہے۔ بادل کی مناسبت سے ”پھانا“ اور سنخوروں کے لحاظ سے ”ہات کبتے“ بھی خوب رکھا ہے۔

دیوان ششم میں اسے یوں کہا ہے۔

برق تو میں نہ تھا کہ جل بجھتا

اور تر ہوں کہ چھا رہا ہوں میں

مزید ملاحظہ ہو ۱۶۹/۱

۲۸۹/۴ جب تک دل میں سیلان نہ ہو، یعنی دل خود عشق کے تجربے کو قبول کرنے کو تیار نہ ہو، تب تک عشق کی سعادت نصیب نہیں ہو سکتی یعنی عشق کے لئے ایسا دل چاہئے جو عشق کر سکتا ہو۔ اور اگر دل پہلے سے درد مند ہو تو پھر کیا کہنا۔ بزرگوں نے اسی لئے عشق کی تلقین کی ہے کہ اس کے ذریعہ انسان کے مزاج میں گداختگی پیدا ہوتی ہے اور اس طرح وہ مجازی سے حقیقی کی طرف گزدار کر سکتا ہے۔

مصراع اولیٰ میں ”سورنگ“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) وہ سورنگ سے یعنی سوطرچ سے ظاہر ہوا۔ (۲) اور وہ وجود جو سورنگ رکھتا ہے، یعنی وہ بولقموں ہے، طرح طرح کے رنگوں کا مالک ہے۔ اسی طرح ”کوئی نہ جا کہ سے گیا“ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) کوئی از خود رفتہ نہ ہوا، کوئی بھی اپنی جگہ سے بے ہوش ہو کر نہ گرا۔ اور (۲) کسی نے اٹھ کر اس کا استقبال نہ کیا۔

شتکلم چونکہ پہلے سے ہی دل فگار تھا، اس لئے اس کے دل نے معشوق صدمہ جٹوہ کا اثر فوراً قبول کیا۔ لیکن وہ پہلے ہی سے دل فگار کیوں تھا؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) عشق مجازی کی چوٹ تھی، لہذا عشق حقیقی کا رنگ آسانی سے چڑھ سکا۔ (۲) غم دنیا نے دل فگار کر رکھا تھا۔ (۳) معشوق سخن کا زخم خوردہ تھا۔ (۴) قدرت نے ہی مجھے دل درد مند عطا کیا تھا۔

اس مضمون کو میر نے بار بار کہا ہے، لیکن زیر بحث شعر جیسا بغیر اثناء اور عارفانہ لہجہ اور کیفیت کسی جگہ نہیں۔ بعض شعرا اچھے ہیں تو بعض معمولی۔

ہشیار تھے سب دام میں آئے نہ ہم آواز

تھی رنگی سی مجھ کو گرفتار ہوا میں

(دیوان سوم)

تی کھنچ گیا اسیر قفس کی فغاں کی اور

تھی چوٹ اپنے دل کو گرفتار ہم ہوئے

(دیوان سوم)

ہم دام تھے سوچت گئے سب دام سے اٹھے

تھی دل کو میرے چوٹ گرفتار ہو گیا

(دیوان پنجم)

ہم دام بہت وحشی طبیعت تھے اٹھے سب

تھی چوٹ جو دل پر سو گرفتار ہوئے ہم

(دیوان ششم)

مولانا سدرم نے مثنوی (دفتر ششم) میں خوب کہا ہے۔

زاں شود آتش رچین سوخت

کوست با آتش ز چیش آموخت

(آگ اس لئے سوخت) جلانے والی

کھڑی وغیرہ کو پسند کرتی ہے کہ سوخت



پہلے ہی آگ پر سدھا ہوا ہوتا ہے۔

اور نقل کئے ہوئے شعروں میں میر نے پرندوں کو صید کرنے کے حوالے سے مضمون بیان کیا ہے، لیکن ممکن ہے زیر بحث شعر پر مولانا روم کا کچھ پر تو ہو۔ مضمون بہر حال عام ہے، لیکن میر نے اسے غیر معمولی شدت و کیفیت بخش دی ہے۔

۲۹۰

کیا عیب مجنوں ہے محل ہے میاں  
یہ دانا بادلا عاقل ہے میاں

مرنے کے پیچھے تو راحت سچ ہے لیک  
سچ میں یہ واقعہ حاکل ہے میاں

رنگ بے رنگی جدا تو ہے دلے  
آب ساہر رنگ میں شامل ہے مہاں

بے تہی: چھلا پن  
یاں سے وال تک سو جگہ ساحل ہے میاں

مستعدوں پر سخن ہے آج کل  
شعر اپنا فن سوکس قائل ہے میاں

۸۱۵

۲۹۰/۱ بہت برجستہ مطلع ہے۔ الفاظ کی نشست اور عبارت کا اسلوب ایسے ہیں کہ اگرچہ شعر بظاہر سادہ ہے، لیکن دراصل اس میں کئی معنی ہیں۔ (۱) پہلے مصرعے کا شکلم کہتا ہے کہ میاں یہ مجنوں بھی عجب شخص ہے۔ بیکاری پسلی کے محل کے پیچھے پیچھے دوڑتا رہتا ہے۔ دوسرے مصرعے کا شکلم جواب دیتا ہے کہ نہیں یہ دیوانہ بادلا نہیں ہے۔ عاقل ہے۔ (کیوں کہ اسے معلوم ہے کہ محل کا تعاقب کرنا ہی اصل وظیفہ عشق ہے۔) (۲) کسی نے کہا کہ دیوانہ بکار خویش ہشیار ہوتا ہے۔ اس کے جواب میں کہا گیا کہ یہ



کہاں کی عاقلی ہے کہ مہمل کے پیچھے پیچھے فضول دوڑتے رہیں۔ ایسے دیوانے باولے کو بھلا عاقل کون کہے گا۔؟ (اس مضمون کی رو سے دیوانے کے بکار خویش ہشیار ہونے والی بات مقدر ہے، مذکور نہیں۔) (۳) پورے شعر کا مظہم ایک ہی شخص ہے۔ وہ کسی شخص کے جواب میں، یا محض ایک مشاہدے کے طور پر کہتا ہے کہ کیا تم سمجھتے ہو کہ جنوں مہمل کا تعاقب فضول ہی کرتا ہے؟ نہیں، ایسا نہیں ہے۔ وہ دیوانہ باولا تمہارے لئے ہوگا۔ دراصل وہ عاقل ہے۔ (یعنی دیوانہ بکار خویش ہشیار ہوتا ہے۔) (۴) لفظ "باولا" اکثر بیمار کے لئے بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً "جب باولا ہے، اس کو کتاب کے بغیر کل ہی نہیں پڑتی"۔ اس اعتبار سے دیکھتے تو مصرع ثانی میں "دوانا" کے بعد سوالیہ نشان ہے۔ یعنی۔

یہ دوانا؟ باولا عاقل ہے میاں

اب مطلب یہ ہوا کہ اس دیوانے کی بات کر رہے ہو؟ یا اس دیوانے کی بات کیا؟ اس شخص کو تم دیوانہ سمجھتے ہو، کیا یہ دیوانہ ہے؟ ارے میاں یہ باولا بڑا عاقل ہے۔ یا باولا عاقل ہے، دیوانہ نہیں ہے۔ (۵) اسی طرح مصرع اولیٰ میں بھی "کیا" کے بعد علامت استفہام فرض کر کے مصرع یوں پڑھ سکتے ہیں۔

کیا؟ مہمل جنوں ہے مہمل؟

اب مطلب یہ ہوا کہ تم نے کیا کہا؟ کیا بات تم نے کہی؟ کیا تم سمجھتے ہو کہ جنوں مہمل ہی اپنے مہمل ہے؟ (۶) "باولا" کے بعد بھی استفہام فرض کر کے مصرع یوں پڑھ سکتے ہیں۔

یہ دوانا؟ باولا؟ عاقل ہے میاں

یعنی کیا یہ شخص دوانہ باولا ہے؟ یہ شخص اور دیوانہ باولا؟ ارے میاں یہ تو عاقل ہے۔

بنیادی مضمون ہر اعتبار سے ایک رہتا ہے، لیکن انشائیہ اسلوب اور حرف و نحو کے امکانات کو بروئے کار لا کر میر نے معنی کی کئی پرتمیں شعر میں ڈال دی ہیں۔ اسے کمال سخن کا مکمل نمونہ کہئے یا اردو زبان کا اعجاز، بات وہی رہتی ہے کہ اس اعجاز کو زندہ کر کے کلام میں رواں دواں کرنا میر ہی جیسے لوگوں کے بس کی بات تھی۔

۲۹۰/۲ مضمون خود نہایت عمدہ ہے کہ موت کے بعد راحت ضرور ہوگی، لیکن موت خود اتنی بڑی مصیبت ہے کہ اس کے خیال سے ہی ڈرتا ہے۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ موت اتنی بڑی مصیبت ہے کہ اس

کے بعد راحت ملے گی وہ اس مصیبت کا بدل نہیں ہو سکتی۔ اب اس تازہ مضمون کو مزید تازگی بخشنے کے لئے میر نے مصرع ثانی میں "واقعہ" اور "حائل" جیسے غیر معمولی لفظ رکھے ہیں۔ "واقعہ" بمعنی (incident، event) تو ہے ہی، لیکن بمعنی "خواب" اور "موت" بھی ہے۔ (اس سلسلے میں ملاحظہ ہوا ۵ اور ۱۱)۔ اسی طرح "حائل" بمعنی "سدا رہ" ہے، لیکن جب شعر پڑھا جائے تو "ہائل" بمعنی "ہولناک"، (راؤٹا) کا بھی اشتباہ ہوتا ہے۔ اور یہ معنی بھی بالکل مناسب ہیں۔ بلکہ اسی لفظ کو لے کر میر نے بعینہ یہی مضمون دیوانہ ششم میں لکھا بھی ہے۔

سچ ہے راحت تو بعد مرنے کے

پڑا واقعہ یہ ہائل ہے

دونوں جگہ شعر کا لہجہ بھی خوب ہے۔ نہ دنیا داری اور دنیا پرستی ہے اور نہ موت سے کوئی خاص شغف۔ موت محض ایک عبوری مرحلہ ہے، اس کے بعد تو راحت ہے ہی۔ لیکن یہ عبوری مرحلہ ہے بڑا سخت اور جان لیوا۔ مظہم کو موت سے خوف نہیں ہے، دنیا سے محبت بھی نہیں ہے، لیکن اسے موت سے بھی محبت نہیں ہے۔ بالکل عام انسانی تجربے کا شعر ہے۔ اس طرح کے شعروں میں غالب پیچھے رہ جاتے ہیں، ذوق کا تو پوچھنا ہی کیا ہے، ذوق۔

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے

مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

ذوق کے یہاں (Cleverness) چالاکی ہے، ذہانت بھی نہیں، اور اس تعقلاتی اور محسوساتی فکر و رد کا تو ذکر ہی نہیں جو میر کے شعر میں نمایاں ہے۔ غالب کے یہاں ذہانت اور تعقلاتی فکر ہے لیکن محسوساتی تردد نہیں ہے۔

۲۹۰/۳ بے رنگ کی نیرنگی پر ملاحظہ ہوا ۲۳۳۔ صوفیانے کہا ہے کہ کثرت میں رنگارنگی ہے اور وحدت میں بے رنگی ہے۔ اس کو یوں بھی کہا گیا ہے کہ مقام عرفان بے کیف ہے، وہاں سب کیفیات ختم ہو جاتی ہیں اور صرف وحدت رہ جاتی ہے۔ ٹرمنگھیم (Trimingham) نے تصوف پر اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ جس طرح بعض صوفیا منازل سلوک کو مقامات کی اصطلاح میں بیان کرتے ہیں (مقام فل، مقام بھا



وغیرہ) اور بعض صوفیا ان منازل کو عالم کی اصطلاح میں بیان کرتے ہیں، (ملکوت، جبروت، مائتوت وغیرہ) اسی طرح بعض صوفیا ان منازل کو نور کے رنگوں کے استعارے میں بیان کرتے ہیں۔ اور رنگوں کے مدارج و مراتب کے اعتبار سے سب سے اعلیٰ درجہ النور لا لون لہ ہے۔ یعنی وہ نور جس کا رنگ نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ وہی وحدت کی بے رنگی ہے جو کثرت کی رنگارنگی سے آگے جانے پر نظر آتی ہے اور جس کو مولانا روم نے (مثنوی دفتر اول، حصہ دوم) میں یوں بیان کیا ہے۔

از دو صد رنگی بہ بے رنگی رہے ست  
رنگ چوں ابراست و بے رنگی ہے ست  
ہر چہ اندر ابرضوینی و تاب  
آں ز اختر دان و ماہ و آفتاب  
(دو صد رنگی سے بے رنگی تک راہ نکلتی  
ہے رنگ مثل ابر ہے اور بے رنگی مثل  
ماہ۔ تم ابر کے اندر جو کچھ روشنی اور چمک  
دیکھتے ہو اسے تاروں، چاند اور آفتاب  
کے باعث سمجھو۔)

یہی بے رنگی طرح طرح کے رنگ بھی پیدا کرتی ہے۔ یعنی بے رنگی نہ ہو (ذات حق کی احدیت نہ ہو) تو رنگارنگی (عالم ظاہر کی کثرت) بھی نہ ہو۔ مولانا روم (مثنوی، دفتر ششم) میں کہتے ہیں۔

ہست بے رنگی اصول رنگ با  
صلح با باشد اصول جنگ با  
(بے رنگی تمام رنگوں کی اصل اور جز ہے۔  
جنگ کی جز صلح ہوتی ہے۔)

میرا ہی مضمون کو بیان کرتے ہیں کہ ذات حق اگر چہ بے رنگ ہے، لیکن جس طرح پانی کا رنگ ہر رنگ میں ہوتا ہے، اسی طرح اس کا پیر تو ہر چیز میں ہے۔ یعنی بقول مولانا روم،  
ہست بے رنگی اصول رنگ با

میر نے اس مضمون کو بہت کھول کر دیوان سوم میں یوں لکھا ہے۔  
وہ حقیقت ایک ہی ساری نہیں ہے سب میں تو  
آب سا ہر رنگ میں یہ اور کچھ شامل ہے کیا  
اس شعر میں استدلالی رنگ ہے۔ لہذا وہ عارفانہ مکاشفاتی کیفیت نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔

۲۹۰/۲ دریاے ہستی کے پھٹے پن پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۹۱/۱۔ لیکن اس شعر میں بے قیاسی کا لفظ خاص حسن کا حامل ہے، کیوں کہ اس کے معنی "بہت زیادہ گہرائی، تھکا کانا ہونا" بھی ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے مصرع اولیٰ طویہ ہو جاتا ہے کہ دریاے ہستی کی گہرائی اس قدر ہے کہ نہ پوچھو، مصرع ثانی میں استعارہ اور بیکر بھی زبردست ہے، کہ ساحل کے پاس ہمیشہ پانی کم ہوتا ہے۔ ساحل سے مراد یہ بھی ہے کہ دریاے ہستی اتنا کم گہرا ہے کہ اس کے وسط میں جگہ جگہ جزیرے اور ناؤ پھن گئے ہیں۔ دونوں صورتوں میں معنی یہ ہیں کہ (۱) دریاے ہستی کوئی قابل قدر شے نہیں، اس کی کچھ وقعت اور عظمت نہیں۔ (۲) دریاے ہستی میں سفر بے کھٹکے، بے روک ٹوک، اور مسلسل نہیں ہوتا۔ جگہ جگہ رکنا پڑتا ہے۔ (یعنی طرح طرح کے ملائق ہیں۔) (۳) جو دریا اس قدر بے نہ ہوگا اس سے کوئی قیمتی شے (مثلاً موتی) حاصل نہیں ہو سکتا۔ لہذا ہستی بے حاصل ہے۔

قدرت اللہ قدرت نے ساحل کے استعارے کو منزل کا مفہوم دے کر اچھا مضمون بنایا ہے۔

بے گراں ہے گرچہ یہ بحر جہاں  
ہے وہی ساحل جہاں ہم ختم رہے

اس مضمون میں درد کے شعر کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

عالم ہو قدیم خواہ حادث  
جس دم نہیں ہم جہاں نہیں ہے

حلق کی بات یہ ہے کہ میر کے یہاں ہستی کی بے وقعتی پر زور ہے۔ قدرت اللہ قدرت نے انسان کے ذاتی پیانے میں ہستی کو بے گراں کیا ہے، کہ ہستی کا کارخانہ تو چلتا ہی رہتا ہے لیکن انسان جب اس سے



الگ ہو جائے تو وہ زندگی کے دوسرے محفوظ ہو کر موت کی منزل میں آسودہ ہو جاتا ہے۔ اور دور، جو صوفی تھے، ایسا مضمون بیان کرتے ہیں جو تقریباً مادہ پرستانہ ہے۔

۲۹۰/۵ دیوان اول میں میر نے کہا ہے۔

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی

ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

اس کو ڈاکٹر محمد حسن نے اس بات کے "ثبوت" میں پیش کیا ہے کہ میر کی نظر میں شاعری "صنعت و حرفت" قسم کی چیز تھی، اور میر خود کو "اہل حرفہ" میں سے یعنی "پروفیشنری" سمجھتے تھے۔ حالانکہ بات صاف ہے کہ میر اہل کمال کی تائیدی کی بات کر رہے ہیں۔ اور شاعری ان کی نظر میں ہتھیاری کی قسم کا کام نہیں ہے چنانچہ شعر زیر بحث میں دو آؤں (Aoudan) کی طرح یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ شاعری سے کچھ عملی کام نہیں ہوتا، اس سے کوئی دنیاوی نتیجہ نہیں برآمد ہوتا (Poetry makes nothing happen) یہ ایسا فن ہے جو کسی "قابل" نہیں، یعنی اس سے کوئی مادی، عملی کام نہیں لے سکتے۔ اس وقت تو زمانہ یہ ہے کہ جو لوگ کارکردگی میں ماہر ہیں، اور عملی کاموں میں ہوشیار ہیں، ان پر تو طرح طرح کے طعن و اعتراض ہیں۔ ایسی حالت میں شاعری کو کون پوچھے گا؟

اس میں گنت یہ ہے کہ شعر کو حرفت بنانے اور اس سے اپنا کام نکالنے کی کوشش اہل دول کی طرف سے جب بھی ہوتی ہوگی، جیسے آج ہوتی ہے۔ چنانچہ زمانہ حال کا انگریزی شاعر میس ٹنی (Seamus Heany) کہتا ہے:

We live here in critical times ourselves, when the idea of poetry as an art is in danger of being over-shadowed by a quest for poetry as a diagram for political action

ترجمہ:

(خود ہم لوگ ایسے ہیرو وقتوں میں رہے ہیں جب شعر بطور فن کا تصور شعر کی تلاش بطور سیاسی عمل کے نقشے کے تصور کے تلے آکر دھندلا جانے کے خطرے

سے دوچار ہے۔)

ظاہر ہے کہ ایسے کڑے وقت میں ٹینی کا بھی وہی جواب ہے جو آؤں کا، اور ہمارے میر کا تھا کہ شعر وہ فن ہے جو کسی کام نہیں آتا۔ یہ محض فن ہے۔ (اسے ادب براے ادب کا لچر لیبل نہ دینا چاہئے۔ یہ دراصل فن کی فہیت اور فن بطور فن کے وجود کا اقرار ہے۔ اس کے بغیر فن وجود میں نہیں آسکتا۔)

چسلا میلوس (Chaslaw Miloss) نے اپنی نظم (Dedication) (مطبوعہ ۱۹۳۵ء)

میں یہ ضرور کہا تھا کہ:

What is poetry which does not save nations or peoples?

ترجمہ:

(بھلا وہ شاعری کوئی شاعری ہے جو قوموں یا لوگوں کی نجات دہندہ نہ ہو؟)

لیکن یہ فن کا اصلاً نو افلاطونی، رومانی نظریہ تھا۔ اور خود میلوس نے بعد کے مضامین میں اس کی وضاحت کردی کہ وہ فن کو "تاریخی قوتوں" کا تابع نہیں مانتا۔ ہم لوگ سمجھتے ہیں کہ فن کی آزاد فہیت کا تصور مغرب سے آیا ہے اور "زوال آمادہ" ذہنوں کی پیداوار ہے۔ اسی لئے ہم لوگ مغرب کے ان شعرا اور مفکرین کا حوالہ بڑے جوش و خروش سے لاتے ہیں جن کے یہاں اس نظریے کی تردید آئی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شعریات ہمیشہ سے یہ تسلیم کرتی رہی ہے کہ فن کے اپنے اصول و مقاصد ہوتے ہیں، اسے "عملی" مقاصد کا تابع نہ کرنا چاہئے۔



۲۹۱

کیا کہیں پایا نہیں جاتا ہے کچھ تم کیا ہو میاں  
کھو گئے دنیا سے تم ہو اور اب دنیا ہو میاں

دل جہاں کھویا گیا کھویا گیا پھر دیکھئے  
کون جیتا ہے جتنے ہے کون پایدا ہو میاں

دل کو لے کر صاف یوں آنکھیں ملاتا ہے کوئی  
تب تلک ہی لطف ہے جب تک کہ کچھ پردہ ہو میاں

۲۹۱/۱ اس شعر میں مایوی اور بیزاری اس طرح مل جل گئے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ اس طرح کا شعر مشرقی شاعری میں کیا پایا ہے۔ صرف ونحو کے اعتبار سے بھی یہ شعر زبان پر قدرت کا شائد ارمونہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں حسب ذیل جتنے ہیں۔ (۱) کیا کہیں؟ (۲) پایا نہیں جاتا ہے کچھ۔ (۳) تم کیا ہو میاں۔ مراد یہ ہوتی ہے کہ یہ بات کھلتی ہی نہیں کہ تم کیا ہو، اب ہم کیا کہیں؟ یعنی یہ نہیں معلوم ہو کہ تم وفا دار ہو یا سب وفا دار۔ یہ نہ کھل سکا کہ تم انسان ہو کہ پری ہو۔ یہ کچھ میں نہ آیا کہ تم ہم سے کیا چاہتے ہو۔ یہ پتہ نہ چل سکا کہ تم کیا دار ہو یا بے لوث ہو۔ دوسرے مصرعے میں دو جملے ہیں، لیکن دوسرا جملہ خاصا پیچیدہ ہے۔ (۱) کھو گئے دنیا سے۔ (۲) تم ہو اور اب دنیا ہو میاں۔ یعنی ہم تو دنیا سے کھو گئے (کنارہ کش ہو گئے، ہمیشہ کے لئے چلے گئے، مر گئے)۔ اب تم ہو اور دنیا رہے، ہمیں کیا غرض؟ یا اب تم اپنی دنیا سنبھالو، ہمیں اس سے کیا لینا دینا ہے؟ اس طرح مصرع اولیٰ کے معنی یہ ہونے لگے کہ ہم نے دنیا کی بہت خاک چھانی کہ تم کو سمجھ لیں، تمہاری حقیقت کو پالیں، لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ دوسرے مصرعے سے معلوم ہوا کہ کچھ رنجیدگی اور مایوسی تو ہے، لیکن بیزاری اور اکتاہٹ اور عدم دلچسپی بھی ہے۔ دنیا سے ہمیں جو کچھ لگاؤ تھا وہ تمہاری وجہ

سے تھا۔ تمہاری حقیقت ہی نکل سکی (خود تمہارا ملنا تو دور رہا)۔ تو اب ہمیں دنیا سے کیا غرض؟ ایک معنوی پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کو پانے کی فکر اور سعی نہ تھی، معشوق کو بھگنے کی سعی تھی۔ ممکن ہے اس کو بھگنے کے بعد اس کا حصول نسبتاً آسان، یا ممکن ہو جاتا۔ لیکن شعر کی حد تک جو چیز اہم ہے وہ وصول الی المعشوق نہیں ہے، بلکہ معرفت بالمعشوق ہے۔ دوسری بات یہ کہ پہلے مصرعے میں "پایا نہیں جاتا" کی رعایت سے مصرع ثانی میں "کھو گئے" بہت برجستہ ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

"دنیا ہو اور تو ہو" کا ورہ ہے۔ اس کے معنی پر مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۳۳۵/۲۔ میر نے اس فقرے کو اس طرح بھی استعمال کیا ہے کہ محاوراتی معنی پس پشت پڑ گئے ہیں (مثلاً ۱۵۵/۳ شعر زیر بحث میں بھی معنی کی نشست اسی وقت بہتر معلوم ہوتی ہے جب مصرع ثانی میں "تم ہو اور اب دنیا ہو" کو کا ورہ نہ مانا جائے۔

۲۹۱/۲ یہ شعر بہت اچھا نہیں ہے، تین شعروں کی شرط پورا کرنے کے لئے رکھا گیا ہے۔ لیکن مضمون لطف سے خالی بھی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں "جہاں" بمعنی "جب" ہے۔ اور "پھر دیکھئے" کا ربط مصرع ثانی سے ہے۔ یعنی دل جب کھویا تو گیا، پھر دیکھئے کون جیتا ہے، وغیرہ۔ مصرع ثانی کی بندش بہت عمدہ نہیں ہے۔ "جتنے ہے" کے پہلے "کون" مقدر چھوڑ دینا اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی "کون جیتا ہے، کون جتنے ہے، کون پایدا ہو میاں"۔ پروفیسر ثار احمد فاروقی فرماتے ہیں کہ دوسرے مصرعے میں "پایدا" کی جگہ "پایدا" ہونا چاہئے اور مصرع یوں پڑھا جائے گا کہ کون جیتا ہے؟ جتنے ہے کون؟ پایدا ہو میاں، یعنی جب تک کہ دل دوبارہ پیدا یا ظاہر ہو۔ یہ قرأت دلچسپ ہے لیکن اس کا کوئی ثبوت نہیں۔ جناب شاہ حسین نہری چاہتے ہیں کہ پایدا ہو میاں "تم" کے پہلے "تم" مقدر فرض کیا جائے لیکن اس میں مشکل یہ ہے کہ "تم" کی ضمیر کسی طرف راجع ہونا چاہئے، لیکن یہاں ایسا کوئی امکان نہیں۔

۲۹۱/۳ اس شعر کا مضمون دلچسپ اور نیا ہے۔ یہ بات تو اب تک ظاہر ہو چکی ہوگی کہ کلاسیکی غزل گویوں، خاص کر اٹھارویں صدی کے غزل گو یوں کے یہاں معشوق کبھی کبھی معاملات عشق میں نہ صرف برابر کا شریک ہوتا ہے، بلکہ بعض دفعہ تو پہلا اقدام بھی اسی کا ہوتا ہے۔ یا پھر وہ عاشق کے عندیے کو سمجھتا



ہے اور اس کی ہمت افزائی بھی کرتا ہے۔ چنانچہ شاہ حاتم کا نہایت خوبصورت شعر ہے۔

اس وقت دل مرا ترے چنے کے چچ تھا

جس وقت تو نے ہاتھ لگایا تھا ہاتھ کو

ان لوگوں کے یہاں معشوق نہ تو محض زن بازاری ہے، نہ محض پردے کی بو اور نہ محض کوئی مثالی غیر انسانی خیالی ہستی جو حسن، شقی، القی، اور وعدہ فراموشی میں بے مثال ہے۔ غزل کی شاعری بڑی حد تک ہارسائی کی شاعری ضرور ہے، لیکن صرف ہارسائی کی شاعری نہیں ہے۔ اس میں اور مضامین بھی ممکن ہیں۔

زیر بحث شعر میں میر کا معشوق جب دلچسپ رنگ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ دل لے کر بھی وہ عاشق سے شرماتا نہیں، یا عاشق سے آنکھیں نہیں چراتا۔ متکلم شکایت، یا تھوڑے سے تردد اور اضطراب، کے لہجے میں کہتا ہے کہ ایسا تو کوئی نہیں کرتا۔ عشق کا لطف تو اسی وقت ہے جب کچھ تکلف ہو، کچھ پردہ ہو۔ تم اس قدر بے باک کیوں ہو رہے ہو؟

اس صورت حال، اور عاشق کی شکایت و تردد کے پیچھے جو تصورات ہیں، ان کی مختصر تفصیل

یوں ہے۔

(۱) معشوق اگر دل لے کر ڈھٹائی سے آنکھیں مار رہا ہے تو گویا اس کے دل میں چور نہیں ہے، یعنی عاشق کے لئے اس کے دل میں کوئی گوشہ نہیں۔ بس دل لے لیا اور عاشق کی چھٹی کر دی۔ اگر معشوق کو بھی کچھ لگاؤ ہو تو وہ اتنا ڈھٹاؤ نہ ہوتا۔

(۲) معشوق کو خبر ہی نہیں کہ اس نے دل لے لیا ہے۔ یعنی وہ اس قدر بے پردہ اور عاشقوں کے احوال سے اس درجہ بے فکر ہے کہ اس کو معلوم ہی نہیں کہ کس کس کا دل اڑا چکا ہوں۔

(۳) معشوق کے بھی دل میں عاشق کے لئے جگہ ہے۔ لیکن عاشق کو یہ بات پسند نہیں کہ بے تکلف آگے مل کر معشوق اس بات کا اشارہ کر دے کہ ہم جانتے ہیں تم کیا چاہتے ہو۔ یہ بے تکلفی یا بے شری عشق کا لطف زائل کر دیتی ہے۔ عشق کا لطف اس بات میں ہے کہ دونوں طرف ہلکا سا حجاب ہو، کچھ شرمیلا پن ہو۔ پھر آہستہ آہستہ پردے ایک ایک کر کے اٹھیں۔

(۴) یہ بات معشوقانہ آداب کے منافی ہے کہ جس کا دل لے لیں اس سے بے تکلف بھی ہو جائیں، گویا کوئی بات ہی نہیں ہوئی۔

اٹھارویں صدی کے لوگوں میں آداب عاشق کا تو بہت لحاظ تھا ہی (خود میر کے کئی عمدہ ترین شعر اس مضمون پر ہیں، مثلاً ۱۹۹/۱ اور ۲۰۲/۳) آداب معشوق کا بھی تصور ان لوگوں میں تھا، اور یہ شعر آداب معشوق کے عالم سے ہو سکتا ہے۔ آداب معشوق پر شاہ مبارک آبرو نے کوئی ڈھائی سو شعر کی مثنوی لکھی ہے۔ اس کا تعارف چودھری محمد نعیم نے اپنے ایک انگریزی مضمون میں درج کیا ہے۔ اس مثنوی میں جہاں بناؤ سنگھارا اور جھج جھج کے بارے میں ہدایات ہیں، وہاں طور طریقے، آداب مجلسی، اور معشوق کا ذاتی کردار کیسا ہو، اس باب میں بھی پند و نصائح ہیں۔ بعض بعض شعر حسب ذیل ہیں، ان سے میر کے شعر زیر بحث پر روشنی پڑتی ہے۔

مخلص بے تکلیف ہو ہے بے وقار

شوخ کو عاشق نپٹ کرتا ہے پیار

کھیں اتنا نل کر کھیں ہو مہرباں

گاہ کر لطف نہائی کہ عیاں کھیں = کہیں

آشنا ہووے جو اپنے شوق سے

کیا مضائقہ اس سے لئے ذوق سے مضائقہ = مضائقہ

پر خبر رکھنا کوئی خندہ نہ ہو

بواہوں ناپاک دل گندہ نہ ہو

کوئی پاجی یا کوئی لچا نہ ہو

بات کہنا اس سہی بے جا نہ ہو

حسن ہی ہے میرزائی کر تلاش



وہ نہیں معشوق جو ہو بد معاش

اس طرح سے مل کہ بے عزت نہ ہو

اہل مجلس میں تری قلت نہ ہو

غیر صحبت مل کے تو مت پی شراب

آدی اس طرح ہوتا ہے خراب

سادہ رو جب مست اور سرشار ہو

بے تکلف ہر کسی سے یار ہو

حب تو نہیں رہتی ہے معشوق کی شان

اس سے سارا شہر ہو ہے بدگمان

یہ مثنوی ”دیوان آبرو“ مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں شامل ہے۔ میں نے اشعار وہیں سے لئے ہیں۔ لیکن ڈاکٹر صاحب موصوف کا متن جگہ جگہ غلط ہے۔ میں نے حتی الامکان تصحیح کر دی ہے۔ اس مثنوی میں عشق و عاشقی کی تہذیب پر جو اشارے ملتے ہیں ان کی روشنی میں کلاسیکی غزل کے بہت سے مضامین کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے یہ بات بھی تو چاہئے کہ یونانیوں کے یہاں امردوں اور ان سے دلچسپی لینے والے لوگوں کے جو آداب مقرر تھے وہ آبرو کے بیان کردہ آداب سے بہت مماثلت رکھتے ہیں۔

۸۲۰

ساتھ اپنے نہیں اسباب مساعد مطلق

ہم بھی کہنے کے تئیں عالم اسباب میں ہیں

ہے فروغ نہ تاہاں سے فراغ کلی

دل بٹے پر تو رخ سے ترے مہتاب میں ہیں

ہم بھی اس شہر میں ان لوگوں سے ہیں خانہ خراب

میر گھر بار جنھوں کے رہ سیلاب میں ہیں

۲۹۴/۱ زمین نہایت عمدہ ہے لیکن مطلع میں ”آب“ اور ”تاب“ کی رعایت کے علاوہ کوئی خوبی

نہیں۔

## دیوان سوم

رویفن

۲۹۴

ٹھنڈی سانسیں بھریں ہیں جلتے ہیں کیا تاب میں ہیں

دل کے پہلو سے ہم آتش میں ہیں اور آب میں ہیں



۲۹۲/۲ اس شعر میں "اسباب" کا لفظ خوب استعمال ہوا ہے۔ اللہ کی عفت یہ ہے کہ اسے کسی کام کرنے کی خاطر اسباب درکار نہیں۔ اس کے برخلاف انسان کوئی کام اسی وقت کر سکتا ہے جب اس کے لئے کوئی سبب، کوئی وسیلہ ہو۔ اسی لئے دنیا کو "عالم اسباب" اور اللہ تعالیٰ کو "مسبب الاسباب" (اسباب کا سبب پیدا کرنے والا) کہتے ہیں۔ لیکن "اسباب" کے ایک معنی "گھر کا سامان، اشیاء وغیرہ" بھی ہیں۔ اسی لئے اردو میں "مال و اسباب" کا رد مزہ مستعمل ہے۔ یہ معنی فارسی میں بھی ہیں۔

میر نے "اسباب" کے دونوں معنی مد نظر رکھتے ہوئے شعر میں عمدہ مقرر یہ تباہ پیدا کیا ہے۔ یوں تو ہم "عالم اسباب" میں ہیں (یعنی اس دنیا میں جو اسباب پر قائم ہے) یا ہم ایسے عالم میں ہیں جہاں ہر طرف مال و اسباب اور سامان ہے۔ لیکن کارکنان قضا و قدر کی تنگ چٹھی یا ان کا عدم التفات ہے کہ ہمارے کاموں کے لئے مساعد اسباب کوئی نہیں۔ یعنی کوئی ایسی بات نہیں ظہور میں آتی جو ہمارے کام نکلنے کا سبب بن سکے۔ اپنے ساتھ کوئی مساعد (یعنی موافق) سبب نہیں، سے مراد یہ بھی نکل سکتی ہے کہ وہ چیزیں جو ہمارے وجود میں آنے کا سبب بنیں وہ ناموافق، بلکہ مخالف ہیں۔ لہذا ہماری بنائے ہستی ہی ست اور ناموافق ہے۔

اس مضمون کو میر نے اخیر عمر میں بھی کہا ہے۔

کوئی سبب ایسا ہو یا رب جس سے عزت رہ جاوے

عالم میں اسباب کے ہیں پر پاس اپنے اسباب نہیں

(دیوان پنجم)

"عزت رہ جانے" کا مضمون خوب ہے۔ دیوان ششم کے اس شعر میں مسبب الاسباب کا مضمون داخل کیا ہے، لیکن اتنی خوبی اور صفائی نہیں آئی جتنی زیر بحث شعر میں اور دیوان پنجم کے شعر میں ہے۔

چاہتا ہے جب مسبب آپ ہی ہوتا ہے سب

دُخل اس عالم میں کیا ہے عالم اسباب کو

۲۹۲/۳ "فروغ" بمعنی "چمک" اور "فراغ" بمعنی "خالی ہونا، لہذا" ضرورت کا نہ ہونا" میں

صنعت شہدہ اتفاق خوب آئی ہے۔ مضمون معمولی ہے، لیکن دل جلوں کا ذکر کر کے بات سنبھالی ہے۔ یعنی ان لوگوں کے لئے جو دل جلے اور شگستہ خاطر ہیں، رخ معشوق کا پرتو چاندنی کا کام کرتا ہے، چاندنی چونکہ ٹھنڈی ہوتی ہے اور جتنی ہی روشن ہوتی ہی زیادہ ٹھنڈی معلوم ہوتی ہے، لہذا اس کے اعتبار سے "دل جلوں" عمدہ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ٹھنڈک کا احساس بالغ ہے اس بات کا کہ خود محسوس کرنے والے کا درجہ حرارت کتنا ہے۔ اگر کسی شخص کو بخار ہو تو اسے نیم گرم پانی بھی ٹھنڈا معلوم ہوگا۔ لہذا جو لوگ دل جلے ہیں ان کو چاندنی زیادہ ٹھنڈی معلوم ہی ہوگی۔

رخ محبوب اور ماہ تاباں میں مناسبت ظاہر ہے۔

۲۹۲/۴ عام مضمون تو یہ ہے کہ بربادی، سیلاب زدگی، خانہ خرابی، اچھی چیزیں ہیں۔ کیوں کہ (۱) یہ علائق دنیا کو ترک کرنے کا امکان پیدا کرتی ہیں۔ (۲) عشق کی صفت بربادی ہے۔ عشق جتنا سچا ہوگا بربادی اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ یا (۳) انسان جتنا برباد ہوگا، اتنا ہی عشق میں محکم ہوگا۔ (۴) تجاوی اور فنا اور اصل روحانی ترقی کے مدارج ہیں۔ (۵) عاشق اپنی وحشت اور کثرت گریہ کے ذریعہ خود کو تپا کرتا ہے اور دنیا کو بھی برباد کرتا ہے۔ سعدی نے سیل فنا کے حوالے سے اس مضمون کو خوب بیان کیا ہے۔

سعدیا گر بکند سیل فنا خانہ عمر

دل قوی دار کہ بنیاد بقا محکم از دست

(اے سعدی اگر سیل فنا، خانہ عمر کو جڑ سے

اکھاڑ دے تو دل کو مضبوط رکھو کیونکہ بقا کی

بنیاد اسی سے مستحکم ہوتی ہے۔)

نو جوان غالب نے اسے اپنے مخصوص طنطنے اور شوکت کے ساتھ لکھا ہے۔

جس جا کہ پائے سیل بلا درمیاں نہیں

دیوانگان کو داں ہوں خانماں نہیں

میر نے عام مضمون کو ترک کر کے مجب پر اسرار اور ٹھنڈے لہجے کا شعر کہا ہے۔ مصرع اولیٰ میں "سے" کے دو معنی ہیں۔ (۱) مانند (۲) وجہ سے۔ پہلے معنی کی رو سے مفہوم یہ ہوا کہ ہم بھی ان لوگوں



کی طرح خانہ خراب ہیں، جن کے گھریاں اس شہر کے اندر سیلاب کی زد میں ہیں۔ دوسرے معنی کی رو سے مفہوم ہوا کہ ان لوگوں کی وجہ سے ہمیں بھی یہ عالم دیکھنا پڑ رہا ہے۔ یعنی کچھ لوگ ایسے ہیں جن کا گھر سیلاب کی راہ میں ہے۔ لہذا جب وہ سیلاب کی راہ میں ہے تو سیلاب وہاں سے گاہ بگاہ گزرے گا ہی۔ اب جب سیلاب ان لوگوں کے گھر سے گزرے گا تو ہم لوگوں کے گھر تک بھی آئے گا۔ کیوں کہ ہمارا گھر بھی اسی شہر میں ہے۔

مصرع ثانی میں کس غضب کا پیکر رکھا ہے اس سیلاب کو یا کوئی جاندار شے ہے اور اس کے آنے جانے کے کچھ راستے ہیں۔ جیسے کوئی کہے کہ یہ گاؤں شیر کے راستے میں ہے۔ یعنی شیر جس علاقے میں گھومتا پھرتا ہے اس میں یہ گاؤں بھی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ان لوگوں کے گھر نشیب کے علاقے میں ہیں، کہ جب طغیانی ہوتی ہے تو ان گھروں میں پانی ضرور آ جاتا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ سیلاب اگرچہ ابھی آیا نہیں ہے، لیکن آ رہا ہے۔ دور ہے، لیکن دکھائی دے رہا ہے۔ یا خبر آ رہی ہے کہ سیلاب آنے والا ہے۔ اور سیلاب جس طرف سے گزرے گا اس طرف یہ گھر بھی ہیں۔ ہر صورت تر دو اور دہشت سے بھری ہوئی ہے، کہ وہ لوگ جن کا ذکر ہے، بہر حال غیر محفوظ اور خطرے کی زد میں ہیں۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ وہ سیلاب میں ہونا کس چیز یا بات کا استعارہ ہے؟ شعر کا کمال یہ ہے کہ کاٹکا (Kafka) کے افسانوں کی طرح انتہائی تو جہ انگیز اور تر دو آمیز بات کہہ دی، اور وہ بات قابل یقین بھی ہے، لیکن یہ نہیں کہتا کہ اس کا مطلب کیا ہے؟ اس طرح تعبیر و تفسیر کے کثیر امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً (۱) وہ لوگ عاشق ہیں اور سیلاب دراصل عشق کی تباہی کا استعارہ ہے۔ (۲) ان لوگوں پر آفات ارضی و سماوی نازل ہوتی رہتی ہیں۔ وہ بے گناہ ہوں یا پر تقصیر، لیکن رہتے ہمیشہ سزا اور محنت کی حد میں ہیں۔ (۳) وہ لوگ شہر کی سرحد پر رہتے ہیں اور تقسیم کا حملہ انہیں پر ہوتا ہے۔ (۴) وہ لوگ مادی اور روحانی دونوں طرح، یا مادی طرح یا روحانی طرح تباہ حال ہیں، وغیرہ۔

”گھریاں“ کا فقرہ بھی خوب ہے۔ عام طور پر یہ محض ”گھر“ کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ بارہم معنی ”سامان“ ہے، اس لئے اس فقرے میں گھر کے علاوہ ساز و سامان بھی سیلاب کی زد میں ہونے کا اشارہ ہے۔ سیلاب آتا ہے تو لوگ حتی الامکان اپنے اپنے سامان لے کر گھر سے بھاگ نکلتے ہیں۔ لیکن یہاں جن لوگوں کا تذکرہ ہے ان کے گھر اور اثاثہ الیبت دونوں ہی سیلاب کے خطر عظیم

میں ہیں۔ ”سیلاب“ کی مناسبت سے ”خانہ خراب“ بھی خوب ہے۔ کیوں کہ سیلاب کی لائی ہوئی تباہی کو بھی خرابی اور ویرانی سے تعبیر کرتے ہیں۔

لفظ ”سے“ کو ”مانند“ کے معنی میں پڑھنے سے ایک عمدہ مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ ہم اگرچہ شہر میں رہتے ہیں لیکن ہماری خانہ خرابی ان لوگوں کی طرح کی ہے جن کے گھریاں راہ سیلاب میں ہوتے ہیں، یا ہیں۔ یہاں بھی یہ نکتہ موجود ہے کہ جب سیلاب آنے کو ہوتا ہے تو لوگ گھر چھوڑ کر بھاگ نکلتے ہیں، یعنی خانہ خراب ہو جاتے ہیں۔ گھر تو خراب ہوتا ہی ہے۔ خود مکین بھی گھر سے بے گھر ہو جاتے ہیں۔ مکمل اور بھرپور شعر ہے۔ لطف مزید یہ ہے کہ ایسے مضمون کو بھی بیان کرتے وقت لہجے میں کسی قسم کی خود ترجمی نہیں، جذباتی تلاطم، آہ و نالہ نہیں، بالکل ٹھنڈا اور خشک (matter of fact) لہجہ ہے۔

”وہ سیلاب“ کا پیکر دیوان دوم میں بھی استعمال کیا ہے۔ پیکر کی وجہ سے شعر بن گیا ہے، ورنہ مضمون میں کوئی خاص بات نہیں۔

ہوا خانہ خراب آنکھوں کا اشکوں سے تو بر جا ہے  
وہ سیلاب میں کوئی بھی گھر بنیاد کرتا ہے  
اس پیکر کو قائم کے یہاں دیکھئے۔

جو خرابے کے مڑوں سے یاں ہوئے ہیں آشنا  
گھر نہیں کرتے بنا غیر از وہ سیلاب میں  
قائم نے ان مضامین سے ایک مضمون بھی بہت خوب پیدا کیا ہے۔ طفر کا پیلو نہایت لطیف

ہے۔

شارع سیل بلا ہم کو بتادے اے چرخ  
جی میں ہے ہم بھی کوئی گھر کہیں تعمیر کریں



۲۹۳

رو چکا خون جگر سب اب جگر میں خوں کہاں  
غم سے پانی ہو کے کب کا بہ گیا میں ہوں کہاں

دست و دامن جیب و آغوش اپنے اس لائق نہ تھے  
پھول میں اس باغ خوبی سے جوں تو لوں کہاں

سیر کی رہیں بیاض باغ کی ہم نے بہت  
سرد کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں

کوچہ ہر یک جاے دلکش عالم خاکی میں ہے  
پر کہیں لگتا نہیں جی ہائے میں دل دوں کہاں

ایک دم سے قیس کے جھگ بھرا رہتا تھا کیا  
اب گئے پر اس کے دیسی رونق ہاموں کہاں

باؤ کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے ساکن سوار  
اب کہاں فریاد و شیریں خسرو گلگوں کہاں

۲۹۳/۱ مطلع برائے بیت ہے، مجموعی حیثیت سے اس غزل کا آہنگ غزل ۱۱۰ کی طرح کا ہے۔ دونوں میں یہ مشابہت بھی ہے کہ اشعار بے حد رواں ہیں، اس لئے وہ شعر بھی متوجہ کرتے ہیں جن

میں معنی یا مضمون کے لحاظ سے کوئی خاص بات نہیں۔ تیسری مشابہت یہ ہے کہ بعض اشعار بظاہر سادہ اور یک رنگ ہیں، لیکن دراصل ان میں معنی کی کثرت ہے۔

اس غزل کے دوسرے، تیسرے اور پانچویں شعر پر دیباچے میں مفصل بحث ہے، اس لئے تکرار کو مناسب جان کر یہاں ان پر بحث نہیں درج کی جا رہی ہے۔

۲۹۳/۲ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۶۲-۶۳۔

۲۹۳/۳ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۶۳۔

۲۹۳/۴ اس شعر کا مضمون بہت تازہ ہے۔ بنیادی طور پر اس کو انقطاع (alienation) کا شعر کہہ سکتے ہیں۔ دنیا کی خوبصورتی کا احساس ہے، لیکن پھر بھی اس میں دل نہیں لگتا۔ یہ کیفیت انکسائٹ (ennui) کی نہیں ہے، اور نہ بے اصلی (anomie) کی ہے۔ متکلم چاہتا بھی ہے کہ دنیا سے دل لگائے، لیکن طبیعت قبول نہیں کرتی۔ وہ منزل بھی کس قدر روح فرسا ہوگی جب کسی چیز کی قدر و قیمت کا احساس ہو، لیکن پھر بھی اس کی طرف دل مائل نہ ہو، اس سے دلچسپی نہ ہو۔ ”ہائے میں دل دوں کہاں“ میں تنہا کی بھی کیفیت ہے، کہ کاش ایسا ممکن ہو جاتا۔ متکلم کی شخصیت میں عجب طرح کی پیچیدگی ہے۔ وہ غزل کا عام عاشق تو نہیں ہو سکتا، لیکن روزمرہ کی دنیا میں بھی ایسے لوگ نہیں نظر آتے۔

یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ ذہن کی یہ کیفیت کیوں ہے؟ اس ابہام نے دلچسپ تناؤ پیدا کر دیا ہے، کیونکہ بہت سے امکانات ہیں۔ لیکن کوئی امکان پوری طرح مطمئن نہیں کرتا۔ ممکن ہے تمام امکانات، بیک وقت موجود ہوں۔ یہی وجہ شعر کے تناؤ اور متکلم کی شخصیت میں پیچیدگی کا باعث ہے۔ ایک ہلکا سا اشارہ ”عالم خاکی“ کے فقرے میں ضرور رکھ دیا ہے، لیکن وہ خود امکانات سے پر ہے۔ (۱) متکلم اس عالم خاکی کا باشندہ نہیں، کسی اور عالم مثلاً عالم نوری سے یہاں آگیا ہے۔ (۲) متکلم عالم خاکی کو بے اصل جانتا ہے، اس لئے اس کی طرف مائل نہیں ہوتا۔ (۳) متکلم کسی اور شے یا کسی اور شخص کی تلاش میں ہے۔ (۴) ایک عام امکان یہ ہے کہ متکلم کسی پر اسرار قوت کا پابند یا کسی طلسم میں گرفتار ہے اور کوچہ کوچہ



پھرتے رہنا ہی اس کی تقدیر ہے۔ ان سب توجہ بات کے باوجود بات پوری طرح کھلتی نہیں۔ شعری کیفیت اس کے معنی پر حاوی ہے۔ ہاں ایک کم تر درجے کا مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم جہراں زدہ عاشق ہے اور معشوق کے بغیر اس کا جی کہیں نہیں لگتا۔ دیوان ہنرمیں۔

کسو سے دل نہیں ملتا ہے یارب

ہوا تھا کس گمزی ان سے جدا میں

لیکن یہ مفہوم زیر بحث شعر کے تمام الفاظ کی مکمل توجیہ نہیں کرتا۔ ”جی لگنا“ کے ایک معنی ”عاشق ہونا“ بھی ہیں۔ اس اعتبار سے ایک مفہوم یہ ہوا کہ متکلم عقلی طور پر یہ تو چاہتا ہے کہ کسی پر عاشق ہو، لیکن اس کی یہ تمنا پوری نہیں ہوتی۔ یہ بھی محب ذہنی کیفیت ہے کہ ذہن تو تیار ہے، لیکن دل تیار نہیں۔ ایسی صورت عام طور پر ایسے کاموں میں پیش آتی ہے جو تہذیبی یا مذہبی طور سے غلط ہوں، لیکن عقلی اعتبار سے اظہار ان میں کوئی قباحت نہ ہو۔ ایسا اکثر ہوتا ہے کہ ہم ذہنی طور یا منطقی اعتبار سے کسی چیز کو غلط نہیں سمجھتے، لیکن مخالف تہذیبی یا مذہبی رویے کے باعث دل اس کام پر آمادہ نہیں ہوتا۔ یہاں اس صورت حال کو دل لگانے کے عمل پر جاری کیا گیا ہے جو غنی بات ہے۔

”دلکش“ کی رعایت سے ”لگنا نہیں جی“ اور ”دل دوں کہاں“ کا تضاد بھی خوب ہے۔ ”کوچہ“ ”جائے دلکش“ اور ”عالم“ میں مراعات النظر بھی مدد ہے۔

۲۹۳/۵ اس مضمون پر راجد رام نرائن موزوں کا شہرہ آفاق شعر ہے۔

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجھوں کے مرنے کی

دوانا مر گیا آخر تو دیرانے پہ کیا گزری

شعر میں کیفیت اور مضمون دونوں رہنمائی پر پہنچے ہوئے ہیں۔ اگر میر اور غالب کے شعر نگاہ میں نہ ہوں تو یہی خیال ہوتا ہے کہ کہنے والے نے چھوڑا ہی کیا ہے جو کوئی کہے گا۔ غالب۔

ہر اک مکان کو ہے کہیں سے شرف اسد

مجھوں جو مر گیا ہے تو جنگل اداں ہے

یہ غالب ہی تھے جو رام نرائن موزوں اور میر کے اشعار کے آگے ایسا شعر کہ سکے۔ خود میر

کے شعر میں کئی وجوہ بلاغت ہیں۔ (۱) یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ مجھوں مر گیا ہے۔ ”اب گئے پر اس کے“ میں دونوں امکانات ہیں، کہ مجھوں کہیں چلا گیا ہے، یا مر گیا ہے۔ (۲) جنگل خود ہی بہت گھنی، بھری ہوئی جگہ ہوتا ہے۔ درخت، جھاڑیاں، چہند، پرند، لیکن مجھوں کی آواز زاری (یا شاید اس کی خاموشی اور ولدوز سکوت) وہ کیفیت رکھتی تھی کہ معلوم ہوتا تھا کہ جنگل بھرا ہوا ہے۔ (۳) یا شاید بات یہ تھی کہ مجھوں ایک لمبے کہیں ٹھہرتا تھا۔ ابھی یہاں ہے تو ابھی وہاں۔ لہذا جنگل اس کی وجہ سے بھرا ہوا لگتا تھا۔ (۴) یوں کہنے کے مجھوں سارے جنگل میں بھر گیا تھا۔ (۵) ”رہنق“ بمعنی ”چہل پہل“ بھی ہے۔ اور یہ معنی ”زینت“ بھی۔ (۶) ”وہی“ میں یہ کنایہ ہے کہ رونق تو اب بھی ہے، لیکن وہ بات نہیں۔

۲۹۳/۶ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۶۳-۶۵۔



۲۹۴

مشت نے خوار و ذلیل کیا ہم سر کو کھیرے پھرتے ہیں  
سوز و درد داغ و الم سب جی کو گھیرے پھرتے ہیں

۸۳۰ بے خود اس کی زلف و رخ کے کاہے کو آپ میں پھر آئے  
ہم کہتے ہیں تسلی دل کو سانچہ سویرے پھرتے ہیں

نقشِ کسو کا درون سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ  
جیسی خیالی پاس لئے تصویرِ چترے پھرتے ہیں

پاسے نگار آلودہ کہیں سانچہ کو میر نے دیکھے تھے  
صبح تک اب بھی آنکھوں میں اس کی پاؤں تیرے پھرتے ہیں

۲۹۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ”سر کو کھیرنا“ (یعنی ”بالوں کو کھیرنا“) کا درجہ بہت تازہ ہے۔ اکثر اشعار اس سے خالی ملے۔ ”فرہنگِ آصفیہ“ میں ضرور درج ہے۔ پھر ”کھیرنا“ کی مناسبت سے مصرع ثانی میں ”کھیرے پھرتا“ بھی دلچسپ ہے۔

۲۹۴/۲ زلفِ خوب استعمال ہوئی ہے۔ یہاں معنی ہیں ”واپس آنا“۔ ”زلف و رخ“ کی مناسبت سے ”سانچہ سویرے“ معنی ہے۔ معنی لفاظ سے بھی یہ بہت خوب ہے۔ مراد یہ ہے کہ ہم دل کو تسلی دیتے ہیں۔ کہ آنکھیں واپس آئے تو کل آجائیں گے، صبح نہ آئے تو شام کو آجائیں گے، وغیرہ۔ ردیف میں

”پھرتا“ بمعنی ”گھومنا“ (یعنی to revolve) بھی ہو سکتا ہے۔ اب مفہوم یہ ہوا کہ ہم اپنے دل کو تسلی دیتے ہیں کہ دن رات گردش میں ہیں، کوئی شے یکساں حال پر نہیں رہتی۔ جو لوگ اس کی زلف و رخ کے رفتہ ہیں، وہ بھی کبھی نہ کبھی ہوش میں آجائیں گے۔

یہ ابہام بھی خوب ہے کہ رنگی زلف و رخ کو دیکھ کر، یا زلف کی خوشبو سونگھ کر اور چہرے کی چمک سے چکا چوندہ ہو کر ہوئی ہے، یا ان چیزوں کی یاد کا استغراق ہے، یا ان کے ہجر کی شدت نے بے خود کر دیا ہے۔ مصرعِ اولیٰ کا انشائیہ اسلوب حسبِ معمول برہنہ کی میں معاون ہے۔ مصرعِ اولیٰ میں بھی ”پھر آئے“ کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) دوبارہ آئے اور (۲) واپس آئے۔ شکلم کی شخصیت کو ہم رکھ کر مزید لطف پیدا کیا ہے۔ (۱) شکلم خود شاعر ہے۔ (۲) کوئی پاس پڑوس کا محلے والا ہے۔ (۳) کوئی دوست ہے جو تردد اور تشویش کے لہجے میں کہہ رہا ہے۔ (۴) کئی لوگ آپس میں بے خودان زلف و رخ کے بارے میں بات کر رہے ہیں۔

۲۹۴/۳ بالکل نیا شعر ہے، اور ترتیب الفاظ نے محبِ ابہام پیدا کر دیا ہے۔ مصرعِ اولیٰ کو کئی طرح پڑھا سکتے ہیں:

(۱) نقشِ کسو کا درون سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ

(۲) نقشِ کسو کا درون سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ

(۳) نقشِ کسو کا درون سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ

اس مصرع کے الفاظ بھی ایسے ہیں کہ چلک دار بحر کا قائدہ اٹھاتے ہوئے تقطیع دو طرح ممکن ہے:

فعل فعول فعول فعول فعول فعول فعول فعول فعول

فعل فعول فعول فعول فعول فعول فعول فعول فعول

اب معنی پر غور کیجئے۔ (۱) پہلی قرأت کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ کسی کا نقش ہمارے سینے کے اندر گرم ہے۔ ہمیں ویسے رنگ طلب ہیں (درکار ہیں) جیسے مصوروں کی خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ کیونکہ اس نقش کو کاندھ پر اتارنے کے لئے ویسے ہی رنگ کام دے سکتے ہیں۔ (۲) ”گرم“ کو ”رنگ“ کی صفت قرار دیں تو دوسری قرأت کی رو سے ایک معنی یہ ہوئے کہ ہمیں ویسے گرم رنگ درکار



ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ (۳) "گرم" کے ایک معنی "جلد" بھی ہیں۔ اگر یہ معنی لئے جائیں تو دوسری قرأت کے معنی یہ ہوئے کہ ہمیں ایسے رنگ جلد درکار ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ (۴) تیسری قرأت کی رو سے "ہیں" کے معنی "ہم ہیں" لئے جائیں اور "رنگ" کے معنی "طرز روشنی" لئے جائیں تو منہوم ہوگا کہ ہم اس طرح کی تصویر کے گرم طلب (مصرف طلب) ہیں۔ بھیجی مصوروں کے پاس ہوتی ہے (۵) اگر "رنگ" کو فاعل فرض کریں تو مراد یہ ہوگی کہ ویسے رنگ گرم طلب ہیں جیسے خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ یعنی رنگ خود طلب کر رہے ہیں کہ ہمیں استعمال کرو، تصویر میں لگاؤ۔

کسی کا نقش درون سینہ گرم ہونا مضمون اور بیکر اور معنی کے لحاظ سے سب سے بہتر قرأت ہے۔ (۲) معشوق کے چہرے کو سورن یا اور دوسری روشن چیزوں سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لئے اس کا نقش بھی گرم ہوگا۔ (۲) معشوق کا نقش دل کو بے چین کرتا ہے، اس میں سوز پیدا کرتا ہے، اس لئے بھی اسے گرم کہہ سکتے ہیں۔ (۳) معشوق کے چہرے کی سرفخی کے لئے گرمی استعارہ ہے۔ (۴) معشوق کے نقش کا دل میں آدھل کی ہزکن اور حرکت میں اضافہ کرتا ہے، اس لئے اسے گرم کہا جاسکتا ہے۔ (۵) معشوق کا نقش دل میں مثل داغ کے ہے۔ داغ روشن، لہذا گرم ہوتا ہے۔ (۶) معشوق کا نقش دل کی زندگی کا باعث ہے۔ گرمی استعارہ ہے زندگی کا۔ (۷) معشوق کا نقش دل سے باہر آنے کے لئے بے چین ہے، اس لئے اسے گرم کہا ہے۔

جس طرح بھی دیکھئے نقش کا درون سینہ گرم ہونا غیر معمولی استعارہ ہے۔ واضح رہے کہ ہماری مصوری کی اصطلاح میں (portrait) یا شبیہ اگر کسی شخص واقعی کی ہو تو اسے "شبیہ حقیقی" کہتے ہیں۔ اور اگر تصویر فرضی ہو تو اسے "شبیہ خیالی" کہتے ہیں۔ (ممکن ہے معشوق یہاں بھی خیالی ہو، کیونکہ "نقش کو" کہا ہے۔) حقیقی شبیہ میں تو وہی رنگ ہوں گے جو شخص اصلی میں ہیں (لباس، چہرہ، زیور وغیرہ) لہذا شبیہ حقیقی میں رنگوں کے امکانات محدود ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف شبیہ خیالی میں مصور کو آزادی ہے کہ جو رنگ چاہے استعمال کرے۔ یہی وجہ ہے کہ متکلم ان رنگوں کی طلب رکھتا ہے جو شبیہ خیالی میں ہوتی ہیں۔ یعنی رنگوں کا لامتناہی امکان۔

۲۹۴/۴ یہ شعر اس قدر دلچسپ ہے کہ اس میں تھوڑی سی خرابی کے باوجود میں اسے شامل انتخاب کرنے پر مجبور ہو گیا۔ خرابی یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں یہ بات کھلتی نہیں کہ معشوق سے مخاطب ہے۔ اس کے برخلاف، مصرعے کی نحوی ساخت ایسی ہے کہ معلوم ہوتا ہے وہ شخص آپس میں بات کر رہے، یا کوئی شخص اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں معشوق سے براہ راست مخاطب ہے، لہذا مصرعین میں ربط کی کمی ہے۔ ایک تشریح ضرور ایسی ممکن ہے (جیسا کہ آگے آتا ہے) جس کی رو سے ربط کی یہ کمی رفع ہو جاتی ہے۔

بہر حال، اب مضمون کی ندرت کو دیکھئے اور وجد کیجئے۔ معشوق کے حنا آلودہ پاؤں (صرف پاؤں، پنڈلیاں بلکہ ٹخنے بھی نہیں) میر نے گذشتہ شام کہیں دیکھ لئے تھے۔ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ واقعہ کہاں اور کس طرح پیش آیا؟ ممکن ہے کسی جگہ پاکی سے اترتے وقت پاؤں کی جھلک دیکھ لی ہو، ممکن ہے لڑکی پاکی پر اس طرح بیٹھی ہو کہ راسا پردہ ہٹنے پر اس کے پاؤں نظر آ گئے ہوں۔ ہم میں سے بہتوں کو وہ زمانے یاد ہوں گے جب ڈولی یا پاکی دروازے پر لگتی تھی اور ڈولی سے دروازے تک پردہ کھینچ جاتا تھا، تاکہ بیویوں کی قطعاً بے پردگی نہ ہو لیکن پردہ چونکہ پوری طرح زمین کو چھوتا نہ تھا، اس لئے کبھی کبھی اترنے یا سوار ہونے والیوں کے پاؤں نظر آ جایا کرتے تھے۔ ایسے ہی کسی موقع پر میر نے معشوق کے پائے نگاہیں دیکھ لئے ہیں، پھر ساری رات اس کی آنکھوں کے سامنے وہی منظر رہا ہے، یا پھر رات بھر جاگنے کے باعث آنکھوں میں جو سرفخی ہے اس کو نگار آلودہ پاؤں سے تعبیر کیا ہے۔ ایک خفیف سا امکان یہ بھی ہے کہیں شام کی شفق دیکھ لی ہے اور اسے اپنی محبت میں معشوق کے پائے نگاہیں سمجھ لیا ہے اور وہی سرفخی آنکھوں میں اشک خون بن گئی ہے۔ اس کی تحلیل یہ کی ہے کہ یہ معشوق کے پائے نگاہیں کی سرفخی ہے۔ میر۔

پیش از دم سحر مرا رونا لبو کا دیکھ

پھولے ہے جیسے سانچہ وہی یاں سماں ہے اب

(دیوان دوم)

"سانچہ" یہ معنی "شفق" اور "نگار آلودہ" میں ضلع کا ربط ہے۔

"پاؤں" اور "پھرنے" میں بھی ضلع کا لطف ہے۔ آج کل کے بعض "استاذ" کہتے ہیں کہ



”پاؤں“ بروزن فعلن لفظ ہے۔ حالانکہ معاملہ یہ ہے کہ بعض بعض جگہ (جیسے میر کے اس مصرعے میں) یہی اچھا لگتا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شام کو جو پاؤں دیکھے تھے وہ کسی اور کے تھے۔ ان کو دیکھ کر معشوق کے پاؤں یاد آ گئے۔ یہ امکان اس لئے قوی ہو جاتا ہے کہ ”نگار“ دراصل مہندی کو نہیں، بلکہ مہندی سے بنے نقش و نگار اور پھول پتی کو کہتے ہیں۔ مختلف حسینوں کے نگار مختلف طرز کے بھی ہوتے تھے۔ لہذا یہاں امکان یہ ہے کہ کسی اور لڑکی کے پاؤں پر بھی ویسے ہی نقش و نگار ہیں، جیسے میر کا معشوق اپنے پیروں پر بناتا ہے۔ اس لئے ایسے پاؤں دیکھ کر اپنا معشوق یاد آ جاتا فطری ہے۔ اس مفہوم کی روشنی میں وہ خرابی بھی باقی نہیں رہتی جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔

نیر مسعود کا بیان ہے کہ ”جہاں رنگین“ میں ایک مشاعرے کا ذکر ہے جہاں زیر بحث غزل کی طرح پراشعار پڑھے گئے تھے۔ لہذا ممکن ہے میر نے بھی اس مشاعرے کے لئے غزل کہی ہو، یا (جس کا امکان زیادہ ہے) میر کی اس غزل کا ہی کوئی مصرع طرح قرار دیا گیا ہو۔

پاؤں سے یہ دلچسپی اور پاؤں کی خوبصورتی پر یہ فریفتگی فرومڈ (Freud) کی اصطلاح میں یا شینگنی (foot fetishism) کی یاد دلاتی ہے۔ یہ مضمون اور جگہ نظر سے نہیں گذرا۔ غالب نے البتہ پاؤں سے ذرا اوپر جا کر پنڈلیوں کا مضمون بڑے اشاراتی انداز میں باندھا ہے۔

فحش ہے خیالم نہ زندہ پاؤںچہ بالا

ہر چند زجوش ہوسم خوں رودا ز دل

(اس کا بدن میرے خیالوں میں بھی اپنے

پاؤںچے اٹھائے ہوئے نہیں آتا، ہر چند کہ

جوش ہوس کے باعث میرا دل خون ہو رہا

ہے۔)

شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ میں ۳۰ کی جگہ ۲۸ مائرا نہیں ہیں۔ ممکن ہے میر نے ایسے ہی لکھا ہو۔ تمام نسخوں میں یہ مصرع اسی شکل میں ملتا ہے جس طرح میں نے درج کیا ہے۔ کلب علی خاں فائق کا بیان ہے کہ ”کہیں“ کو ”کایں“ پڑھنا چاہئے۔ (ایسی صورت میں ”آلودہ“ بروزن مفعول ہوگا۔)

”آلودہ“ بروزن مفعول میں تو کوئی قباحہ نہیں، لیکن ”کہیں“ کا تلفظ ”کایں“ بظاہر بالکل بے بنیاد ہے۔ ”نہیں“ کا ”ناہیں“ ضرور کر لیتے ہیں، مثلاً اووگی میں، لیکن ”کہیں“ کی جگہ ”کایں“ کا وجود میرے علم میں نہیں۔ یہ البتہ ہے کہ اصل مصرع یوں رہا ہو: ع

پائے نگار آلودہ کہیں کیا سانچہ کو میر نے دیکھے تھے

اس طرح ۳۰ مائرا نہیں پوری ہو جاتی ہیں۔ انشاء یہ انداز بھی میر کا مخصوص طرز بھی ہے، لہذا

ہو سکتا ہے میری قیاسی قرأت درست ہو۔



۲۹۵

رفنگاں میں جہاں کے ہم بھی ہیں  
ساتھ اس کارواں کے ہم بھی ہیں

شع ہی سر نہ دے گئی برباد  
کشتہ اپنی زباں کے ہم بھی ہیں

جس چمن زار کا تو ہے گل تر  
بلبل اس گلستاں کے ہم بھی ہیں

وجہ بیگانگی نہیں معلوم  
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

مر گئے مر گئے نہیں تو نہیں  
خاک سے منہ کو ڈھانکے ہم بھی ہیں

اپنا شیوہ نہیں کبھی یوں تو  
یار جی میز سے ہانگے ہم بھی ہیں

۲۹۵/۱ ”رفنگاں“ کے دو معنی ہیں، ایک محاوراتی اور ایک لغوی۔ محاوراتی معنی میں ”رفنہ“ سے مراد ہے کسی چیز میں گم ہو کر تیز و دو جانا۔ اس مفہوم میں یہ لفظ میر نے کثرت سے باندھا ہے۔

دیوان پنجم:  
میر ہوئے ہو بے خود کب کے آپ میں بھی تو تک آؤ  
ہے دروازے پر انبوہ اک رفته شوق تمہارا آج

دیوان چہارم:  
ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفته رعنائی کا  
جائے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آنچل اکلائی کا

”رفنہ“ کے دوسرے معنی میں ”گیا ہوا“، یعنی جو شخص جاچکا ہو۔ زیر بحث شعر میں دونوں معنی نہایت خوبصورتی سے برتے گئے ہیں۔ (۱) میں بھی ان لوگوں میں سے ہوں جو دنیا میں مستغرق ہیں اور استغراق کے باعث از خود رفته ہو گئے ہیں۔ (۲) میں بھی ان لوگوں میں سے ہوں جو دنیا سے جاچکے ہیں۔ دونوں صورتوں میں لفظ ”کارواں“ نہایت مناسب ہے۔ ”رفتن“ (جانا) کے اعتبار سے ”رفنگاں“ اور ”کارواں“ میں ضلع کا لطف ہے۔ ”کارواں“ میں نکتہ یہ ہے کہ کارواں میں بہت سے لوگ ہوتے ہیں، اور اکثر قافلوں میں لوگ راہ میں آ کر شامل بھی ہوتے رہتے ہیں۔ لہذا ”کارواں“ کتنا یہ ہے کثرت و ہجوم کا۔

”رفنگاں“ کے پہلے معنی کی رو سے مراد یہ ہے کہ عظیم بھی ان لوگوں میں سے ہے جو دنیاوی علاقوں اور معاملات میں اس قدر ملوث رہتے ہیں کہ ان کو تن بدن کی خبر نہیں رہتی۔ اس اعتبار سے مضمون میں دنیا والوں کے استغراق فی الدنیا پر اظہار خیال ہے۔ طنز کی خفیف سی جھلک ہے، لیکن کلی ہوئی تعریض نہیں۔ قاری رسام کو آزاد چھوڑ دیا کہ جو نتیجہ چاہے نکالے۔ دوسرے معنی کی رو سے شعر میں استغراق بالفتنا کا مضمون ہے، کہ میں بھی دنیا کے ان لوگوں میں ہوں جو مر چکے ہیں۔ یعنی میں اب دنیا کے لئے مر چکا ہوں، یا میرا دل مر چکا ہے۔ یا میں واقعی مر چکا ہوں۔ ایک ہی شعر میں دو بالکل متضاد مضامین اس خوبی سے سودینا کمال سخن گوئی ہے۔

۲۹۵/۲ ”بر باد دینا“ فارسی محاورے ”بر باد دادن“ بمعنی ”نہست و نابود کرنا“ ضائع کرنا“ کا ترجمہ ہے جو مقبول نہ ہوا۔ شع چونکہ ہوا سے بھتی ہے (پھونک مارنا ہوائی عمل ہے) اس لئے شع کی رعایت سے ”بر باد دینا“ بہت لطیف ہے۔ شع کا شطہ اس کی زبان کہا جا تا ہے۔ ”آتش زباں“ سے مراد



ہے۔ جس کے کلام میں مری اور تیزی ہو۔ مصحفی نے عمدہ کہا ہے۔

ان نالہ ہائے گرم سے جل جائے گا چمن

ایسا تو ظلم بلبل آتش زباں نہ کر

میر نے "آتش زبانی" کے تصور میں تین طرح کے معاملات رکھ دیے ہیں۔ (۱) شمع کا شعلہ خود ہی آگ ہے، اور شعلے کو شمع کی زبان کہتے ہیں۔ جب تک شعلہ رہتا ہے، شمع پگھلتی جاتی ہے، یعنی مرقی جاتی ہے۔ لہذا شمع کی زبان ہی اس کی موت کی ذمہ دار ہے۔ (۲) شمع کا شعلہ اس کی زبان ہے۔ لہذا شمع آتش زبانی منہری۔ آتش زبانی سے مراد ہے کلام کی تیزی اور گرمی۔ چونکہ شعلہ ہی شمع کو پگھلاتا ہے اور اسے موت کی طرف لے جاتا ہے، لہذا شمع اپنی زبان کی کشتہ ہے۔ (۳) شمع کی زبان شعلہ ہے۔ یہی شعلہ اس کو پگھلاتا بھی ہے۔ جب تک شعلہ روشن ہے، شمع کی زبان چل رہی ہے۔ لیکن شمع کو اس بات کی پروا نہیں کہ زبان چلے گی تو وہ خود بھی جلے گی۔ یعنی وہ تکلم کو سکوت پر ترجیح دیتی ہے، چاہے اس میں اس کی موت ہی کیوں نہ ہو جائے۔ لہذا شمع اپنی زبان کی قتل ہے۔ اس نکتے پر آکر "زبان" بمعنی (tongue) کے علاوہ "زبان" بمعنی "تکلم" بھی معنی فہم ہو جاتا ہے۔

اب اس بات پر غور کریں کہ تکلم اپنی زبان کا کشتہ کیوں ہے؟ مندرجہ ذیل امکانات روشن ہیں۔ (۱) تکلم شاعر ہے اور وہ حرف حق کہتا ہے، چاہے اسے لوگ ماری کیوں نہ ڈالیں۔ (۲) تکلم عارف باللہ اور گویا ہے معارف الہی ہے، چاہے اس کی باتیں لوگوں کو پسند نہ آئیں (مثلاً حضرت منصور)۔ (۳) تکلم صاف گو ہے، لگی لپٹی نہیں رکھتا، چاہے لوگ اس کو گردن زدنی ہی کیوں نہ ٹھہرائیں۔ (۴) تکلم عاشق ہے۔ اس نے معشوق کے سامنے اظہار عشق کیا اور معشوق نے خفا ہو کر اس کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔

ایک نکتہ یہ بھی پر لطف ہے کہ "بر باد دینا" سے ذہن منتقل ہوتا ہے "بر باد کرنا" کی طرف یعنی شمع نے تو اپنی زندگی بر باد کی، لیکن ہم اگر کشتہ ہوئے تو کسی اہم بات کو دھج سے "سردینا" بھی خوب ہے، کیوں کہ شمع کا مری اس کا سب سے نمایاں حصہ ہوتا ہے۔ لہذا جواب شعر کہا ہے۔

ناخ نے اس سے ملتا جلتا مضمون اچھا کہا ہے۔ ۲۹۵/۳

تو رنگ چمن میں ہوش بلبل

تو نکبت گل تو میں صبا ہوں

ناخ کے شعر میں بھی معنی کی کثرت ہے۔ لیکن میر کے مضمون میں ایک بات جو خاص اہمیت اور زور دے کر لکھی گئی ہے وہ عاشق اور معشوق کی ہمسری ہے۔ دونوں کے درمیان "چمن زار" قدر مشترک ہے۔ جس چمن زار کی زینت اور شان تھوڑے دم سے ہے، اس کی رونق اور چمک پھل میرے دم سے ہے۔ چمن زار کے لئے دونوں وجود اہم ہیں، گل اور بلبل۔ اگر ان میں سے ایک ہی ہو تو چمن زار نامکمل رہے۔ پھر، عاشق اور معشوق دونوں کا چمن زار ایک ہی ہے۔ ایسا نہیں کہ معشوق کسی چمن کا گل تر ہو اور عاشق کسی اور چمن کا بلبل ہو۔

اب سوال یہ ہے کہ وہ چمن زار کون سا ہے جو بلبل اور گل کے درمیان قدر مشترک ہے (۱) چمن زار محبوبی و خوبی۔ (۲) چمن زار عاشقی۔ (۳) چمن زار دنیا۔ (۴) چمن زار عالم بالا۔ یہ سب امکانات موجود ہیں۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ یہ شعر کس موقع پر کہا گیا ہے؟ اس کے حسب ذیل جواب ممکن ہیں۔

(۱) معشوق نے عاشق سے اس کا تعارف پوچھا۔ (۲) عاشق شکایت کرنا چاہتا ہے کہ تم ہم سے بے توجہی کیوں برتتے ہو؟ لیکن براہ راست کہنے کے بجائے یوں کہتا ہے کہ ہم تم ایک جگہ کے ہیں (پھر یہ افغاض کیوں؟) (۳) تعلی کے انداز میں عاشق کہتا ہے کہ ہم تم سے کم نہیں ہیں۔ (۴) تقابل کا انداز ہے۔ معشوق اپنے حسن کی تعریف کر رہا ہے۔ عاشق جواب دیتا ہے کہ اگر تم گل تر ہو (اور پھینکا ہو) تاہم اسی باغ کے بلبل ہیں جس باغ کے تم گل تر ہو۔

ناخ کے شعر کی طرح یہاں بھی تقابل کی تقسیم ہے۔ معشوق کا تقابل ہے حسین اور نازک ہو۔ عاشق کا مرتبہ ہے خوش بیان اور فہم سخن ہونا۔

۲۹۵/۳ اس شعر میں جو مضمون بیان ہوا ہے، کہ معشوق اور عاشق دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں لیکن پھر بھی معشوق بیگانہ دوش ہے، اس پر عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ شعر میں "انسانی ہستی کی پیچیدگیوں پر استغلاب آمیز بے چارگی ہے۔" بات سمجھ ہے، لیکن شعر میں صرف اتنا ہی نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو۔



(۱) مضمون کی مشابہت ۲۹۵/۳ کے مضمون سے واضح ہے۔ لیکن یہاں جس چیز کو شکم آگے لارہا ہے وہ عاشق اور معشوق کے محاسن یا ان کا تعلق نہیں، بلکہ دونوں کے سرچشموں کی وحدت ہے۔ یعنی دونوں کی انسانیت (انسان ہونا، اللہ کا بندہ ہونا) کی حیثیت مرکزی ہے۔

(۲) پہلے مصرعے میں ایک اعلیٰ ہے (معلوم نہیں تم ہم سے بیگانہ کیوں ہو۔) دوسرے مصرعے میں ایک ظم ہے (ہم دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں۔) اس طرح دونوں مصرعوں میں تھابل بہت ملدہ ہے۔

(۳) ذکر معشوق کی بیگانہ روشی کا ہے، اور زور اس بات پر ہے کہ یہ بیگانگی بے وجہ ہے، لیکن لہجہ میں کوئی تلخی، کوئی ڈرامائی اچیل، کوئی پر جوش درخواست نہیں۔ انتہائی حزم اور ضمیر آؤ کے ساتھ بات کہی ہے۔ بلکہ لگتا ہے کوئی عام بات کہہ رہے ہیں۔ ایسا مضمون اتنی آہستگی (یعنی کسی ظاہری جوش و خروش کے بغیر) بیان کرنا سبک بیانی کا کمال ہے، اور میر کا خاص انداز۔

(۴) یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ وہ جگہ کہاں اور کیا ہے جہاں کے یہ دونوں ہیں۔ لیکن یہ بیان خود ہی فوری زندگی کے بہت قریب اور عام انسانی تعلقات میں بہت پر زور ہے کہ ہم دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں۔ ”تم جہاں کے ہو“ سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ”تم جس گھر کے ہو“ یعنی ہم دونوں ایک گھر کے ہیں۔

(۵) ”تم جہاں کے ہو“ کے ہم بھی ہیں“ سے مندرجہ ذیل باتیں مراد ہو سکتی ہیں۔

(۱) ہم دونوں اسی دنیا کے ہیں۔ تم کوئی فرشتہ یا پری یا کوئی غیر انسانی مخلوق نہیں ہو۔ (۲) ہم دونوں ہی عالم ارواح سے عالم اجسام میں آئے ہیں۔ (۳) ہم دونوں ایک ہی مسلک و مشرب کے ہیں۔

(۶) یہ مضمون تو عام ہے کہ معشوق جہاں ہے، وہیں عاشق بھی ہے۔ (یعنی عاشق یا تو معشوق کے آس پاس گھومتا رہتا ہے، یا روحانی طور پر عاشق وہیں ہوتا ہے جہاں معشوق ہو۔) چنانچہ میر حسن کا شعر ہے۔

کیا کہیں پوچھ مت کہیں ہم ہیں

تو جہاں ہے غرض وہیں ہم ہیں

لیکن یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ عاشق اور معشوق دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں لیکن ان میں بیگانگی ہے۔ بنیادی حیثیت سے یہ شعر انسانی لیے کا بیان کرتا ہے، کہ بھانست کے باوجود کسی کو کسی سے کوئی لگاؤ نہیں۔

۲۹۵/۵ اس مضمون پر ملاحظہ ہو ۲۹۵/۳۔ یہاں بعض باتیں ۲۹۵/۳ پر حوا ہیں۔ وہاں تو تعین تھا کہ جب چاہیں گے مرلیں گے۔ اور یہاں اس تلخ حقیقت کا احساس بھی ہے کہ مانگے پر بھی موت کبھی کبھی نہیں ملتی۔ زندگی سے جی بھر گیا ہے لیکن زندگی سے مفر بھی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں احتجاج بھی ہے، بے چارگی بھی اور شدید تمنائے مرگ کے ساتھ ساتھ ایک طرح کا قلندرانہ طفلانہ بھی ہے، زندگی اور موت دونوں برابر ہیں۔ مرے تو مر گئے، نہیں مرے تو ٹھیک ہے، کچھ دن اور موت نما زندگی کو برداشت کریں گے۔

منہ کو خاک سے ڈھانکنے کا ایک مفہوم یہ ہے کہ منہ پر خاک مل رہی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ سر پر اتنی خاک ڈالی ہے کہ منہ ڈھک گیا ہے، تیسرا مفہوم یہ ہے کہ قبر کے گڑھے میں لیٹ کر اوپر سے مٹی پھینک لی ہے۔ آخری پیکر کس قدر غیر معمولی اور لرزہ خیز ہے، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔ ”ہم بھی ہیں“ سے مراد یہ ہے کہ مردوں کے منہ قبر میں خاک سے ڈھکے ہوئے ہوتے ہیں، ہم بھی ایسا کئے لیتے ہیں۔

۲۹۵/۶ یہ شعر اس لئے انتخاب میں رکھا ہے کہ میر کی غزل کا سراج واضح ہو جائے۔ ”منجیدہ“ غزلوں میں بھی میر ہلکے پن والے، یا بے تکلف گفتگو اور غیر رسمی مضمون والے شعر بے کھٹکے ڈال دیتے ہیں۔ یہاں ردیف خوب لطف دے رہی ہے کہ میاں تم نیز سے ہائے ہو تو ہم کچھ کم نہیں۔ ”نیز سے“ کو ”ہائے“ کی صفت قرار دیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ ہم صرف ہائے نہیں ہیں۔ (”ہائے“ سے مراد اس فرستے کے لوگ جو ہائے کہلاتے تھے اور جو تیز مزاجی، جنگ جوی اور خود داری کے ساتھ لباس اور اطوار میں عام سے مختلف وضع رکھتے تھے۔) لہذا مفہوم یہ ہوا کہ ہم نیز سے قسم کے ہائے ہیں، معمولی ہائے نہیں ہیں۔ خوب شعر ہے۔ یہ پوری غزل ہی غیر معمولی ہے۔



۲۹۶

رکھا عرصہ جنوں پر نگ مشتاقوں کی دوری سے  
کے مارا ہے اس گھٹے نے سنگھ ہو کے میدان میں سنگھ = سامنے

۲۹۶/۱ لفظ "سنگھ" اٹھارویں صدی میں بہت مقبول تھا، چنانچہ درود، سودا، جرأت، سب نے استعمال کیا ہے۔ "گھٹیا" بہت دلچسپ لفظ ہے، بمعنی "گھات لگانے والا، لہذا قاتل"۔ ممکن ہے کہ "گھاتک" سے اردو والوں نے بنالیا ہو۔ لفظ بہر حال نادر اور خوبصورت ہے۔ "نور اللغات" فیلسفین، ڈکشن فوربس، "آصفیہ" سب اس سے خالی ہیں۔ پلیٹس نے البتہ اسے درج کیا ہے۔ میر نے اسے ایک بار اور استعمال کیا ہے۔

دعایان سوم: سنا جاتا ہے اے گھٹے ترے مجلس نشینوں سے

کہ تو دارو پے ہے رات کو لی کر کینوں سے

اس لفظ کی تازگی ہی شعر بنانے کے لئے کافی تھی۔ لیکن یہاں معنوی پہلو بھی ہیں۔ معشوق چونکہ سر میدان رو برد ہو کر کسی کو قتل نہیں کرتا، اس لئے اس کو "گھٹیا" کہنا مناسبت کی محراب ہے۔ ورنہ قاتل، ظالم، خونی، سامنے کے لفظ تھے۔ پھر مصرع ادبی میں قاریت غالب ہے، اس کے برخلاف مصرع ثانی کے اہم ترین الفاظ ((سنگھ اور گھٹیا)) پر اکر ت ہیں۔ لسانی تضاد کو بڑی خوبی سے نبھایا ہے۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ "مشتاقوں کی دوری" سے مراد ہے "مشتاقوں سے دور رہنا"۔ دوری کا مطلب ہے فاصلہ اور وسعت کا ہونا۔ لیکن اسی وسعت کے باعث معشوق نے عرصہ جنوں نگ کر دیا۔ ایک امکان یہ ہے کہ جب عرصہ جنوں نگ ہوا تو مشتاق وہاں سے نکل بھاگے۔ لیکن عرصہ جنوں سے نکل بھاگنے کا مطلب ہے جان سے ہاتھ دھونا۔ کیوں کہ جنوں نہیں تو عشق نہیں، اور عشق نہیں تو زندگی نہیں۔ اس طرح مشتاقوں نے خود ہی اپنی جان لے لی۔ اصل قاتل تو معشوق تھا، لیکن ظاہری سبب پر مشتاقوں نے اپنا خون خود کیا۔ گھٹیا ہو

تو ایسا ہو۔ سامنے آ کے مارتا تو اس وقت میدان محدود ہوتا، یعنی جس جگہ اور جس فاصلے پر عاشق و معشوق ہوتے وہی میدان کی حد ہوتی۔ یہاں میر نے بات کو الٹ کر قول محال کی شکل پیدا کی ہے کہ معشوق کے سامنے نہ آنے کی وجہ سے بظاہر تو میدان وسیع ہو گیا، کیونکہ عاشق اور معشوق کے درمیان دوری غیر متعین ہو گئی۔ (جب سامنے نہیں تو خدا جانے کتنی دور ہو، کسی کو کیا معلوم؟) لیکن اسی باعث، کہ معشوق نے عاشق کا سامنا نہ کیا، جنوں پر میدان نگ ہو گیا، یعنی جنوں کی جان پر بن گئی۔ سامنے آ کے مارتا تو کم سے کم اتنا تو ہوتا کہ اس کا جلوہ دیکھ لیتے۔ اب تو یہ ہے کہ چسپ کر مارا ہے۔ لہذا جان دی لیکن اس کے بدلے ایک جھٹک بھی نہ حاصل کی۔

جنوں پر میدان نگ رکھنے کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ معشوق چونکہ سامنے نہ آیا اس لئے جنوں میں ترقی نہ ہوئی، اس کو پھیلنے، بڑھنے کا موقع نہ ملا۔ معشوق سامنے آتا تو جنوں میں اضافہ ہوتا۔ اس نے سامنے نہ آ کر جنوں کو بڑھنے سے محروم رکھا یعنی جان بھی لی اور جنوں کا اطف بھی نہ اٹھانے دیا۔ عجب دلچسپ شعر ہے۔



۲۹۷

۸۳۰

گات اس ادبائش کی لیس کیوں کے بر میں میر ہم  
ایک جہرمت شال کا اک شال کی گاتی ہے میاں

۲۹۷۔ جنس سے لطف اندوزی میں لطافت اور لاسہ و باصرہ کی لذت پر اتنا عمدہ شعر کم ملے گا۔  
”گاتی“ اور ”گات“ بمعنی ”جسم“ ہیں، لیکن دونوں ”پھانسی“ کے معنی میں بھی مستعمل ہیں۔ (آتش کا  
شعر آگے آتا ہے۔) لہذا جنسی اشارہ واضح ہو گیا۔ ”جہرمت“ کے معنی ہیں ”شال یا چادر وغیرہ سے  
سروشانہ کوڑھا لگنا۔“ ”گاتی باندھنا“ سے مراد ہے دوپٹہ، شال، چادر وغیرہ کس کس طرح باندھنا کہ  
بدن خوب کسا ہوا معلوم ہو۔ لہذا معشوق نے ایک شال تو کس کر لپیٹ رکھی ہے، اور ایک شال سے شانہ و  
سر پر جہرمت باندھ رکھا ہے۔ یعنی دو دو پردے ہیں۔ لیکن گاتی باندھنے میں جسم بڑی حد تک نمایاں ہو جاتا  
ہے۔ اور شال، جو عام طور پر کڑھی ہوئی اور پھولدار ہوتی ہے، یہ تاثر دے رہی ہے کہ معشوق کا بدن  
پھولوں کے جہرمت میں ہے۔

نور الاسلام بختگر، شاگرد مصحفی، کا بھی دلچسپ شعر ہے۔

ہالے کو جلا دیوے جنش ترے ہالے کی

اک چاند سا چمکے ہے جہرمت میں دو شالے کی

آتش اپنے رنگ کے شاعر ہیں (اگرچہ منتظر کے استاد بھائی ہیں، لیکن انھوں نے مصحفی سے  
کچھ حاصل نہ کیا۔) حسیاتی سلیقہ پر وہ اکثر ناکام رہتے ہیں۔ چنانچہ یہاں بھی میر کی طرح ”گات“ اور  
”گاتی“ استعمال کیا، لیکن لفظ ہی لفظ رو گئے۔

جس نے باندھے ہوئے گاتی تجھے دیکھا بھڑکا

دلربا شے تھی مری جان تری گات نہ تھی

گات کو دلربا کہنا سامنے کی لچر بات ہے۔ گاتی باندھے ہوئے دیکھ کر بھڑکنا عامیانہ

ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ایک بھی عامیانہ لفظ نہیں اور حسیاتی سلیقہ پوری طرح گرفت میں ہے۔  
نور الاسلام بختگر نے ”جہرمت“ کو مونث باندھا ہے، لیکن میر کے یہاں مذکر باندھا ہے اور  
یہی عام طور پر رائج بھی ہے۔ ”فرہنگ آصفیہ“ میں لکھا ہے کہ پورب میں مونث بولا جاتا ہے اور منتظر کے  
شعر سے یہی معلوم بھی ہوتا ہے لیکن مجھے اور کوئی مثال مونث کی ملی نہیں۔



۲۹۸

بہار آئی کھلے گل پھول شاید باغ و صحرا میں  
جھلک سی مارتی ہے کچھ سیاهی داغ سودا میں

نفاق مردماں عاجز سے ہے زخم تکبر پر  
کہوں کیا اتفاق ایسا بھی ہو جاتا ہے دنیا میں

جدائی کے تعب کھینچے نہیں ہیں میر راضی ہوں  
ہلا دیں آگ میں یا مجھ کو پھینکیں قعر دریا میں

۲۹۸/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۱۶۶/۲۔ شعر زیر بحث بعض ندرتوں اور خوبصورتیوں کے باعث اپنا الگ ہی مقام رکھتا ہے۔ یہ بات تو واضح ہے کہ ۱۶۶/۲ کی طرح منظم بیاباں بھی زنداں میں قید ہے، یا کسی جگہ میں بند ہے اور اسے باہر کا حال صرف اپنی اندرونی واردات، اور اس اندرونی واردات کے زیر اثر اس کے جسم پر مرتب ہونے والے نتائج سے ہوتا ہے۔ چنانچہ جب اس کا داغ جنوں سیاہ ہونے لگا تو اسے معلوم ہوا کہ باہر شاید بہار آگئی ہے۔ اس کے کئی مطلب ہیں۔ (۱) باغ و صحرا پر اگر بہار نہ آئی ہوتی تو میرے دافوں پر بھی بہار نہ آتی۔ میں اور نظام فطرت و قدرت سب ایک ہی سلسلے کی کڑی ہیں۔ (۲) بہار میں ہر طرف رنگ ہی رنگ ہوتا ہے، میرا رنگ بھی ہے کہ داغ کی سیاهی بڑھ جائے، یا داغ جو پہلے سرفی مائل تھا سیاہ ہونے لگے۔ (۳) داغ کی سیاهی علامت ہے جنوں کے جوش کی۔ جب جوش جنوں بڑھا تو بدن میں خون کی گردش بڑھی۔ لہذا سرفی مائل داغ اس قدر گہرا سرخ ہو گیا کہ سیاهی مائل ہو گیا۔ (۴) بہار میں پھول کھلتے ہیں، میرے پھول بھی ہیں کہ داغ سیاهی مائل ہو جائے۔ (۵) جنوں کو ”سودا“ کہتے ہیں۔ ”سودا“ کے لغوی معنی ہیں ”سیاہی“۔ لہذا جب جنوں کا جوش

ہوگا تو داغ میں سیاهی بڑھے گی ہی۔ (۶) ”گل“ کے بھی ایک معنی ”داغ“ ہیں۔ لہذا بہار میں پھول کھلے، گویا زمیں کے بدن پر داغ کھلے۔ لہذا میرے بدن پر بھی داغ چمک اٹھے (سیاہ تر ہو گئے)۔

دوسرے مصرعے کا پیکر لا جواب ہے۔ داغ میں سیاهی کا جھلک مارتا ہی کیا کم تھا کہ ”داغ سودا“ کہہ کر مناسبت بھی غیر معمولی رکھ دی، کیوں کہ (جیسا کہ اوپر مذکور ہو) ”سودا“ کے ایک معنی ”سیاهی“ بھی ہیں۔ پھر ”سی“ اور ”کچھ“ کے لفظ بہت خوب ہیں، کیوں کہ یہ نہ صرف روزمرہ کی برجستگی رکھتے ہیں، بلکہ ان سے گفتگو کا لہجہ قائم ہوتا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ان سے منظم کی ذہنی حالت ظاہر ہوتی ہے، کہ اپنے جنوں کی وجہ سے وہ حقیقت اور التباس میں فرق نہیں کر پاتا۔ یعنی جوش جنوں کے باعث وہ یہ بھی فرض کر رہا ہے کہ دافوں پر سیاهی آگئی۔ یا پھر جنوں ہونے کا شوق اس قدر ہے کہ جو چیز نہیں بھی ہے اس کو موجود فرض کر رہا ہے، یعنی ایک طرح کی تمنا کا خیال (wishful thinking) ہے۔

کیا عجب کہ غالب نے میر کے یہاں ”جھلک سی مارتی ہے کچھ سیاهی“ دیکھ کر لکھا ہو۔

ہوں بدحشت انتظار آوارۂ دشت خیال

اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشم غزال

غالب کے یہاں دوسرے مصرعے میں غیر معمولی محاکاتی رنگ ہے۔ یہی عالم میر کے مصرعے کا بھی ہے۔ غالب کا خیال بھی جنوں کی شدت پر مبنی ہے، لیکن ان کے یہاں دشت و صحرا کی وسعت ہے اور میر کے یہاں زندان کا تنگی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے متقابل خوب شعر ہیں۔

میر کے شعر میں ”گل پھول“ تکرار نہیں۔ یہ اس زمانے کا روزمرہ تھا۔ میر اور ان کے

معاصروں نے اسے بار بار استعمال کیا ہے۔ چنانچہ مرزا جان پیش کے دو شعر ہیں۔

گئے وہ دن جو لخت دل تھے اس میں اب ہیں یوں مڑگاں

خزاں میں جس طرح گل پھول سے ہوویں شجر خالی

بظاہر گو کہ ہر گل پھول کا عالم نرالا ہے

حقیقت میں ولے دیکھو تو کب باہم جدائی ہے



بعد کے شعرا کے یہاں "گل پھول" نظر نہیں آیا۔ ہاں ظفر اقبال نے اسے اپنے اسٹی فنزل والے رنگ میں لکھا ہے۔

ہو اور تو کیا امید تجھ سے

ہارے گل پھول ہی مسلو

میر کے مصرعہ اولیٰ میں ہماسی نے "باغ و صحرا" کی جگہ "باغ و صحرا" لکھا ہے۔ اسی نے کوئی علامت نہیں دی ہے۔ کتب ملی خاں فائق نے "باغ و صحرا" لکھا ہے۔ میرا خیال ہے "باغ و صحرا" سب سے زیادہ موزوں ہے، لہذا میں نے اسے ہی ترجیح دی ہے۔

۲۹۸/۲ میر کا جو مقررہ پیکر (stereotype) ہمارے یہاں مشہور ہے اس میں میر کی ہمدانی اور نغوت بھی شامل ہے۔ ایسے اشعار تو اکثر معرض بحث میں آئے جاتے ہیں جن سے میر کی "کم دماغی" کا پتہ چلتا ہے۔ لیکن ایسے اشعار جن میں میر کی شخصیت دوسرے رنگ میں نظر آتی ہے، ان کا ذکر نہیں ہوتا۔ چنانچہ زیر بحث شعر کا حوالہ میرے علم و اطلاع کے مطابق کسی نقاد نے نہیں دیا ہے۔ اس شعر میں میر نے محب لطف کے ساتھ لوگوں کا مذاق اڑایا ہے جو انہیں مغرور سمجھتے ہیں۔ لیکن انہیں اس بات پر کوئی رنج یا تردد بھی نہیں ہے۔ وہ خود کو "عاجز" معنی "بجز کرنے والا، بے چارہ" بتاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ لوگوں کو گمان ہے کہ میں مغرور ہوں۔ اس گمان کے باعث وہ مجھ سے ہکا بڑھکتے ہیں۔ لیکن اس صورت حال کا تدارک بھی وہ نہیں کرتے، صرف یہی کہتے ہیں کہ دنیا میں ایسے اتفاقات ہوتے ہی رہتے ہی۔ "ففاق" بمعنی "ہکا بڑ" اور "اتفاق" بمعنی "اتحاد" کا شلوع بھی خوب ہے۔ مضمون کا لطف اس بات میں ہے کہ لوگوں کی بدگمانی کو اتفاقات دنیا پر محمول کیا ہے، اور اسلوب کا لطف اس بات میں کہ اس بدگمانی کو دور کرنے، یا اس پر افسوس و رنج کا اظہار کرنے کا کوئی قرینہ نہیں۔ لہذا عاجزی کے ساتھ ایک طرح کا درویشانہ استغنا بھی ہے، کہ ہمیں لوگوں کی رائے کی پروا نہیں۔ وہ ہمیں متکبر سمجھتے ہیں تو سمجھیں۔

۲۹۸/۳ ہاگل نیا مضمون ہے، اور کنا یہ بھی بہت خوب ہے۔ وہ شخص جس نے جدائی کے غم اور ہجر کی سختیاں نہ جھیلی ہوں، وہ اس قابل ہے کہ اس کو سخت سے سخت سزا دی جائے۔ اس میں کئی کنائے پنہاں

ہیں۔ (۱) جدائی کی سختیاں نہ جھیلنا بہتر ہے۔ اس کی قیمت چاہے آگ میں جلنا یا عرق دریا ہونا کیوں نہ ہو، لیکن وہ گوارا ہے۔ جدائی کی مصیبت جھیلنا گوارا نہیں۔ (۲) جس نے جدائی کی گھڑیاں نہیں جھیلیں، وہ مجرم ہے۔ لہذا وہ سزا کا مستحق ہے۔ (۳) اس دنیا میں وصل محبوب کا لطف اٹھانے کے بدلے میں عقوبت میں جہنم کی سزا میں ملیں تو کوئی ہرج نہیں۔ (۴) جدائی کا تعب نہ جھیلنا جائے تو عشق مکمل نہیں ہوتا اور اگر عشق کی تکمیل نہ ہوئی تو مقصد زندگی نہ حاصل ہوا۔ اور جب مقصد زندگی نہ حاصل ہوا تو کچھ بھی جھٹکتا پڑے، ہرج ہے۔ (۵) اس طرح یہ بھی ثابت ہوا کہ عشق میں وصل سے زیادہ ہجر کی اہمیت ہے۔

معنی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ممکن ہے مصرعہ اولیٰ متکلم کے بارے میں نہ ہو، بلکہ دنیا والوں، یا معشوق، یا اہل ظاہر کے بارے میں ہو۔ اب مطلب یہ نکلا کہ ہجر کے صدمات اور کلفت سے مغلوب ہو کر عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ دی ہے، یا کوئی ایسا کام کر ڈالا ہے، کہ لوگ (دنیا والے، معشوق، اہل ظاہر) اس سے ناراض ہو کر اس کے لئے سزائے موت تجویز کرتے ہیں۔ اس موقع پر عاشق متکلم کہتا ہے کہ ٹھیک ہے، ان لوگوں نے تو جدائی کے تعب کھینچے نہیں ہیں۔ ان لوگوں کو کیا معلوم کہ ایسے میں انسان پر کیا نتیجہ ہے؟ لہذا اگر یہ لوگ میری مغلوب الحالی کو نہ سمجھیں، اور مجھے سزائے موت دے دیں، تو بھی میں راضی ہوں۔ یہ لوگ مجھے آگ میں جلوانے میں یا پانی میں غرق کرادیں، مجھے کوئی شکایت نہیں۔ ان لوگوں کو میں قابل معافی سمجھتا ہوں۔

مضمون، معنی، کیفیت، تینوں لحاظ سے یہ شعر شاہکار ہے۔



۲۹۹

شہروں ملکوں میں جو یہ میر کہاتا ہے میاں  
دیدنی ہے پہ بہت کم نظر آتا ہے میاں

عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصور ہے مش  
ہائے کیا صورتیں پردے میں ہلاتا ہے میاں

بھڑ اس حادثے کا کوہ گراں سنگ کو بھی  
جوں پرکاہ اڑائے لئے جاتا ہے میاں

کیا پری خواں ہے جو راتوں کو چکاوے ہے میر  
شام سے دل بگر و جان جلاتا ہے میاں

۲۹۹/۱ میر کا ذکر واحد غائب کے طور پر کرنے سے شعر میں واقعیت پیدا ہوگئی ہے، کیوں کہ شاعر میر  
اور شگنم میں فاصلہ آ گیا ہے۔ مثال کے طور پر اگر یہ مطلع یوں ہوتا۔

شہروں ملکوں میں جو میں میر کہاتا ہوں میاں  
دیدنی ہوں پہ بہت کم نظر آتا ہوں میاں

مطلب اب بھی وہی رہتا جو اصل شعر میں ہے، لیکن زور اور اثر بہت کم ہو جاتا۔ اسی لئے کہا  
گیا ہے کہ معنی میں اصل خوبی نہیں ہے، اصل خوبی الفاظ میں ہے اور اس ترکیب میں ہے جو الفاظ کو جمع  
کرنے سے بنتی ہے۔ موجودہ صورت میں میر ہمارے سامنے ایک توجہ انگیز مگر پراسرار شخصیت کے روپ  
میں آتا ہے۔ وہ مشہور بہت ہے لیکن دکھائی بہت کم دیتا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ وہ دشت و صحرا میں

آوارہ پھرتا ہے۔ یا شاید یہ ہے کہ وہ دنیا سے کنارہ کر کے گھر بیٹھ گیا ہے۔ اس کی شہرت کی وجہ اس کی  
شاعری ہے، یا اس کی عاشقی ہے، یا شاید کوئی اور وجہ ہے۔ مثلاً وہ قلندر یا عارف باللہ ہے۔

۲۹۹/۲ حضرت شاہ عبدالرزاق صاحب چھبھانوی ایک مکتوب میں لکھتے ہیں: "اے دلدار مختار یک  
استاد درپس پردہ چندیں ہزاراں صور مختلف مستور است و ہر یکے را بہ نوے در حرکت می آرد۔" (اے  
ارجمند دل بند وہ ایک ہی استاد صورت گر ہے جو ان سیکڑوں ہزاروں صورتوں کے پردے میں چھپ گیا  
ہے اور ان میں سے ہر ایک کو وہ ایک خاص انداز سے حرکت میں لاتا ہے۔ ترجمہ تنویر احمد علوی)۔

ظاہر ہے کہ میر نے حضرت شاہ عبدالرزاق کے اس مکتوب سے براہ راست استفادہ کیا  
ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ یہ مضمون اردو فارسی شاعری میں عام رہا ہے۔ حافظ کا شعر ہے۔

خیز تا بر کلک آن نقاش جاں افشاں کلیم  
کس ہند نقش عجب در گردش پرکار داشت  
(اشکو کہ اس نقاش کے قلم پر جان قربان کریں  
کہ جس کی گردش پر کار میں اتنے سارے عجیب  
و غریب نقش تھے۔)

حافظ کے یہاں بھی اللہ تعالیٰ کی صفت مصوری کا ذکر ہے۔ قرآن میں اللہ کے اسامیوں سے "مصور" بھی  
ایک اسم مذکور ہے۔ حافظ نے باری تعالیٰ کو دنیا اور کاروبار دنیا کا خالق تو کہا ہے، لیکن تصرفات الہی کے  
کائنات میں جاری و ساری ہونے کا مضمون ان کے یہاں نہیں ہے۔ ان کے یہاں قہر اور شان عبودیت  
ہے، لیکن خود ذات باری تعالیٰ ان کے شعر میں براہ راست موجود نہیں۔ بایں فغانی مصور قدرت کے مضمون  
کو حقیقی عقلیت کا رنگ دے کر کہتے ہیں۔

از فریب نقش خواں خلد نقاش دیہ  
ورنہ در این سقف رنگیں جزیکے درکار نیست  
(نقش کی دلفریبی کے باعث مصور کا قلم دکھائی نہیں  
دیتا ورنہ واقعہ یہ ہے کہ اس رنگین چھت میں اس ایک



کے سوا کوئی اور مصور معروف کار نہیں ہے۔

میر کا شعر ان دونوں سے بدرجہا بلند اور شور انگیز ہے۔ ان کے یہاں حافظ کا قیر بھی ہے اور بابا فغانی کی عقلیت بھی۔ پھر میر کے یہاں ابہام کی وجہ سے کثرت معنی بھی ہے۔ کائنات آئینہ ہے اللہ تعالیٰ کا اور اللہ بے مثل مصور ہے۔ آئینے کی حیثیت سے کائنات کے دوسرا تب ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس میں ذات الہی جلوہ گر اور منعکس ہے۔ دوسرا امر یہ کہ اللہ نے یہ آئینہ بنایا ہے تاکہ اس میں ہم اسے دیکھ سکیں۔ دوسرے مرتبے کے اعتبار سے یہ معنی ہوئے کہ اللہ تعالیٰ پر دے میں (یعنی اسی آئینے میں) مستور ہے۔ اور وہ طرح طرح کی صورتیں خلق کرتا ہے۔ کوئی حسین ہے، کوئی بد صورت ہے، کوئی بہت بڑی ہے، کوئی بہت چھوٹی ہے، وغیرہ یہ سب صورتیں ذات الہی سے الگ نہیں ہیں اور وہ صورتیں کائنات میں جلوہ گر ہیں۔ اس طرح کائنات وہ آئینہ ہے جس میں ذات الہی جلوہ گر اور منعکس ہے۔

ایک صورت یہ بھی ہے کہ ”ہائے کیا صورتیں“ اچھی صورتوں کی حسین کے لئے کہا ہو، کہ اللہ تعالیٰ کیسی کیسی حسین و جمیل صورت والے لوگوں کو خلق کرتا ہے۔ خود تو وہ پردے میں ہے، لیکن یہی صورتیں (جو عالم کا درجہ رکھتی ہیں) اس کا آئینہ ہیں کہ ان حسین صورتوں میں ہم اس کے جمال کی جھلک دیکھتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، اللہ تعالیٰ کا ایک نام ”مصور“ بھی ہے۔ اور قرآن میں اللہ نے جہاں اپنے بارے میں کہا ہے کہ لہ الاسماء الحسنیٰ (اس کے اچھے اچھے نام ہیں) وہاں چند اور ناموں کے ساتھ خود کو ”مصور“ بھی فرمایا ہے۔

اس طرح قیر اور عقل دونوں اس شعر میں کمال بلاغت کے ساتھ یکجا ہو گئے ہیں۔ میر کے بعد جن لوگوں نے اس مضمون کو لیا، ان میں مصحفی بھی ہیں۔

ذرا تو دیکھ کہ مناع دست قدرت نے

علم خاک سے نقشے بنائے ہیں کیا کیا

یہاں قیر تو تھوڑا سا ہے، لیکن الفاظ میں مناسبت کم ہے، اور معنی کی کوئی تہ نہیں۔ آتش نے اپنے رنگ میں زور و شور سے کہا ہے لیکن مضمون بہت ہلکا رہ گیا اور الفاظ کی کثرت نے بھی شعر کا لطف کم کر دیا۔

بے مثل ہے یکتا ہے جو تصویر ہے اس کی

کھینچا ہوا کس کا یہ مرقع ہے جہاں کا

کہاں حافظ کا ”نقش عجیب در گردش پر کار داشت“ اور کہاں آتش کا سپاٹ بیان جو محض لغائی ہے۔ پھر حافظ کی ہی شان عبودیت کا کہیں پتہ نہیں۔ بابا فغانی کا زیر دست پیکر (مستف رنگیں) بھی آتش کی پہنچ سے کوسوں دور ہے۔ اور میر کے یہاں جوتہ درتہ میں ہیں اور اسلوب میں جوڑ راما ہے، وہ تو بہر حال آتش کیا، حافظ تک کے شعر میں نہیں۔ امیر مینائی کے یہاں بھی الفاظ کی کثرت ہے، لیکن ان کے الفاظ سراسر بیکار نہیں، لہذا ان کا شعر آتش سے بہتر ہو گیا ہے۔

عجب مرقع ہے بارغ دنیا کہ جس کا صانع نہیں ہویدا

ہزار صورتیں ہیں پیدا پتہ نہیں صورت آفریں کا

میر کے یہاں آئینے کا مضمون مستزاد ہے۔ امیر مینائی کا دوسرا مصرع بڑی حد تک ڈرامائی اور قیر کا حامل ہے۔ لیکن ان کا مصرع اولیٰ پوری طرح کارگر نہیں۔ خود میر نے عالم کے مرقع ہونے کا مضمون الگ سے بھی باندھا ہے اور امیر مینائی سے بہت بہتر باندھا ہے۔ دیوان چہارم میں ہے۔

عالم ہیبت مجموعی سے ایک عجیب مرقع ہے

برصغے میں ورق میں اس کے دیکھے تو عالم دیکھے

۲۹۹۳ اس شعر کا پہلا لفظ عام طور پر ”جھگڑا“ پڑھا گیا ہے۔ حالانکہ ”حادثے کا جھگڑا“ بے معنی ہے، اور یہ بات بھی بے معنی ہے کہ حادثے کا جھگڑا کوہ گراں سنگ کو اڑا لے جائے۔ ظاہر ہے کہ صحیح قرأت ”جھگڑا“ نہیں، بلکہ ”تخلو“ (یعنی آمدنی، تیز ہوا) ہے۔ اب استعارہ نہایت بدیع پیکر بہت موثر اور بیان بامعنی ہو جاتا ہے۔

یہ بات تو ظاہر ہے کہ حادثہ دراصل حادثہ عشق ہے۔ ”کوہ گراں سنگ“ استعارہ ہے ایسے شخص کا جو تنہا اور استقلال کا پتلا ہو، جس کے بارے میں خیال ہو کہ اس کو کوئی شے ہلانے کی سکتی ہے۔ لیکن جب وہ عشق کے حادثے سے دوچار ہوتا ہے۔ تو اس کی حالت ایسی ہوتی ہے گویا اسے کسی زیر دست آمدنی نے آلیا ہو۔ جس آمدنی میں چیزیں اپنی جگہ پر سلامت نہیں رہتیں، اسی طرح حادثہ عشق کے مقابل مضبوط ترین قوت ارادی کا شخص بھی حیرت ل ہو جاتا ہے۔ حیرت ل ہی نہیں ہوتا، بلکہ اس کے پاؤں



اکٹڑ جاتے ہیں اور آمدی اسے اڑا لے جاتی ہے۔ یعنی پھر وہ اپنے اختیار میں نہیں رہتا، عشق کی آمدی کا محکوم ہو جاتا ہے۔ یہ آمدی اسے جہاں چاہے اڑائے لے جاتی ہے۔ یعنی نہ صرف یہ کہ وہ صرف اسی کام کو کرتا ہے جس کا تقاضا عشق کی طرف سے ہوتا ہے، بلکہ عشق اسے دشت و کوہ میں آوارہ پھراتا ہے۔ وہ شخص اپنی اصل میں کوہ گراں ہو تو ہو، لیکن عشق کی آمدی کے ہاتھوں وہ گھاس کی پتی سے بھی کم حقیقت معلوم ہونے لگتا ہے۔

سوال اٹھ سکتا ہے کہ حادثے کو آمدی سے استعارہ کرنے کا کیا جواز ہے؟ ایک جواز تو اوپر بیان ہو چکا کہ عشق کا حادثہ جس طرح لوگوں کے قدم اکھاڑ دیتا ہے، اسی طرح آمدی درختوں کو اکھاڑ دیتی ہے۔ پھر عشق کا ایک قائل غم ہے، جس کے بارے میں میر نے کہا ہے۔

جوش غم اٹھنے سے اک آمدی چلی آتی ہے میاں

خاک سی منہ پر مرے اس وقت اڑ جاتی ہے میاں

(دیوان سوم)

عشق کو "سندر" "دیا" اور "طوفان" سے تشبیہ دیتے ہی ہیں۔ اور جب "حادثہ" استعارہ ہے عشق کا، تو جو استعارے عشق کے لئے مناسب تھے وہ حادثے کے لئے مناسب ہو گئے۔ تشبیہ اور استعارے میں یہ بات ہے کہ دو مشہور یا دو مستعار لے کے لئے ایک ہی مشہور یا ایک ہی مستعار منہ ہو سکتا ہے۔ لہذا اگر عشق کے لئے حادثہ استعارہ ہے تو عشق کے لئے دوسرے جو استعارے ہیں، مثلاً سندر، یا آمدی وغیرہ، وہ حادثے کے لئے بھی استعمال ہو سکتے ہیں۔ میر نے دیوان چہارم میں بھی کہا ہے کہ۔

یاں حادثے کی باؤ سے ہر اک شجر حجر

کیسا ہی پائدار تھا آخر اکٹڑ گیا

یہاں "حادثہ" اور "شجر حجر" اپنے لغوی معنی میں بھی ہیں اور "حادثہ" عشق کا استعارہ بھی ہیں۔ اسی اعتبار سے "پائدار شجر حجر" مستقل مزاج اور پائدار لوگوں کا استعارہ ہے۔

لہذا "حادثے کی باؤ" کے قیاس پر "حادثے کے جھکڑ" کو بھی عشق کی آمدی پر محمول کرنا چاہئے۔ اڑائے لئے جانے کے اعتبار سے "پرکاہ" بھی دلچسپ رعایت ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ "کوہ گراں سنگ" عشق کی مفت کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو "بہارِ نجم"۔) گویا عشق خود کوہ

گراں سنگ ہے اور کوہ گراں سنگ کو اڑائے لئے جاتا ہے۔ غیر معمولی شعر ہے۔

۲۹۹/۴ "پری خواں" حضرات کا عمل کرنے والے شخص کو کہتے ہیں، یعنی وہ شخص جو کسی نقش کے موکل کو طلب کر کے اپنی مقصد بر آری کرتا ہے۔ "پری خواں" وہ شخص بھی ہوتا ہے جو کسی نسل کے ذریعہ جن یا پری کو تسخیر کرتا ہے۔ اس دوسرے معنی کی روشنی میں شعر اور بھی پر لطف ہو جاتا ہے، کیوں کہ اب مفہوم یہ ہوا کہ میر جو شام سے ہی جگر، دل، جان کو جلاتا (یعنی نوحہ کرنا اور نالہ کرنا) شروع کر دیتا ہے، وہ اسی لئے کہ اسے کسی سے عشق ہے۔ معشوق کو پری بھی کہتے ہیں۔

چونکہ حضرات یا پری خوانی کے عمل میں طرح طرح کی خوشبوئیں جلائی جاتی ہیں، اور بعض اعمال میں چراغ بھی روشن کئے جاتے ہیں، اس لئے دل، جگر اور جان جلانے کا مضمون مزید لطف کا حامل ہو جاتا ہے۔ مانج نے بھی "پری خواں" کا مضمون اچھا استعمال کیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں جٹنے اور جلانے کا مزید مضمون نہیں ہے، ہاں نقش کا ذکر ضرور ہے۔

مٹ گئے نقش حیات اور اسے تاثیر نہیں

اسے پری خواں یہ پری زادوں کی تسخیر نہیں

نثار احمد فاروقی کا خیال ہے کہ مصرع ثانی میں "دل" قائل ہے، اور یہ دل ہی ہے جو "جگر اور جان" کو جلاتا ہے، اور مصرع اولیٰ میں دل کے لئے "پری خواں" لائے ہیں۔ یہ قرأت اگرچہ بہت اچھی نہیں لیکن اسے ایک قرأت (نہ کہ واحد قرأت) کے طور پر قبول کیا جاسکتا ہے۔



۳۰۰

جائے ہے جی نجات کے غم میں  
ایسی جنت گئی جہنم میں

ہے بہت جیب چاک ہی جوں صبح  
کیا کیا جائے غرمت کم میں

۸۵۰ پر کے تھی بے کلی قفس میں بہت  
دیکھتے اب کے گل کے موسم میں

۳۰۰/۱ غالب نے اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے۔

طاقت میں تار ہے نہ سے دانگیں کی لاگ  
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

غالب کا شعر حضرت علیؑ کے اس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جو شخص خوف کے باعث عبادت کرتا ہے وہ غلاموں کی سی عبادت کرتا ہے۔ جنت کی لالچ میں عبادت کرنا سوداگروں کی عبادت ہے اور محض اللہ کے عشق میں عبادت کرنا آزادوں کی عبادت ہے۔ غالب کے یہاں بھی روزمرہ بندھا ہے، لیکن ان کا لہجہ بے تکلفانہ اور روزمرہ تعلقات و معاملات کی سطح پر نہیں ہے، بلکہ حاکمانہ اور عاقلانہ سطح پر ہے۔ اس کے برخلاف میر کا لہجہ انسانی معاملات اور روزمرہ زندگی کی صورت حال پر مبنی ہے۔ میر کے یہاں روزمرہ بھی زیادہ بے تکلف ہے۔ اسلوب کے اعتبار سے دونوں میں سے کسی ایک شعر کو ترجیح دینا مشکل ہے۔ لیکن میر کو اولیت کا شرف حاصل ہے، اور ان کے یہاں معنی کی نسبت زیادہ شدت ہے۔ غالب نے اپنی بات صاف کہہ دی ہے جب کہ میر کے یہاں لطیف ابہام بھی ہے۔ غم اس بات کا ہے کہ مرنے کے بعد نجات حاصل ہوگی کہ

نہیں۔ ظاہر ہے کہ ”نجات“ یہاں کثیر المعنی ہے۔ (۱) غم سے نجات۔ (۲) سزا سے نجات اور جنت میں داخل۔ (۳) زندگی اور موت کے پھر سے نجات۔ (دوسرا نکتہ یہ ہے کہ نجات تو مرنے کے بعد ہی حاصل ہوگی۔ لیکن نجات حاصل ہوگی کہ نہیں، اس غم (۱) الجھن، ادھیڑ بن، فکر) کے باعث جی چلا جاتا ہے، یعنی موت کے پہلے موت پائی جاتی ہے۔

میر کے مصرع ثانی میں جو روزمرہ ہے اس میں بھی بے تکلفی کے علاوہ کثرت معنی بھی ہے۔ ماضی بول کر مستقبل مراد لینا ہندوستانی زبانوں میں اردو کی خاص صفت ہے۔ جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ یہ اسلوب قرآن حکیم میں کثرت سے موجود ہے۔ لیکن میرے خیال میں یہ عربی زبان کی نحوی صفت ہے اور اردو میں یہ حاملہ روزمرہ کا ہے۔ اس روزمرہ (جنت گئی جہنم بھی) میں مستقبل کے علاوہ امر یہ (imperative) اور دعا برد دعا کے عناصر بھی ہیں۔ مراد دراصل یہ ہے کہ ایسی جنت نہ ہوتی تو بہتر ہوتا، یعنی ہمیں ایسی جنت سے کیا فائدہ؟ لیکن معنی یہ بھی ہیں کہ (۱) کاش ایسی جنت جہنم میں ڈال دی جائے (۲) ایسی جنت کو جہنم میں ڈال دینا چاہئے۔ (۳) ایسی جنت جہنم میں جائے گی، وغیرہ۔ اس طرح کے اشعار کو بغور پڑھئے تو اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے روزمرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنادیا۔

۳۰۰/۲ صبح کے ذرا پہلے آسمان پر ایک سفید لکیر روشنی کی نمودار ہوتی ہے (اس کا ذکر قرآن میں بھی ہے، جہاں اسے سفید دھاگے سے تشبیہ دی گئی ہے)۔ یہ سفید لکیر چونکہ آسمان کی سیاہی کو عمودی طور پر تقسیم کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے، اس لئے اسے چاک گریباں سے تشبیہ دیتے ہیں (کیوں کہ چاک گریباں بھی عمودی ہوتا ہے اور لباس پر ایک لکیری بنا تا ہے)۔ اسی اعتبار سے صبح کو چاک گریباں کہا جاتا ہے۔ اب شعر کے معنی پر غور کیجئے۔ خود کو چاک گریباں کہا، یعنی کسی خاص وقعت کا حامل نہیں ٹھہرایا۔ گریباں چاک کی جنون کی پہلی منزل ہے۔ لہذا کسی خاص وقعت کی حامل نہیں۔ لیکن پھر یہ کہا کہ صبح بھی تو گریباں چاک ہوتی ہے۔ لہذا اپنی وقعت کا ایک قرینہ قائم کر لیا۔ یعنی ہم صبح سے کم نہیں ہیں۔ اب کہا کہ زندگی کی فرصت اتنی کم ہے کہ اس میں اس سے زیادہ کمال حاصل نہیں ہو سکتا کہ گریباں چاک کر لیا جائے۔ چونکہ صبح بھی تھوڑی ہی دیر تک رہتی ہے (یعنی جب دن چڑھ آئے تو اس وقت کو صبح نہیں کہتے، لہذا عمر کی فرصت



کم اور صبح میں مسابقت بھی ہے۔

مصرع ثانی کا استنباط یہ انداز بھی بہت لطیف ہے۔ یہ کہنا یہ تو ہے ہی کہ عمر کی فرصت کم ہے، یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر فرصت زیادہ ہوتی تو شاید بعض دوسرے کام (یعنی عشق کے علاوہ اور کام) بھی ممکن تھے۔ اب جب کہ فرصت ہی بہت تھوڑی ہے، تو اتنا کافی ہے کہ ہم چاک گریباں کر لیں۔

مصرع اولیٰ میں ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ گریباں چاکی تو طرح طرح کی ہو سکتی ہے، لیکن اگر ہم اس طرح کی گریباں چاکی اختیار کر لیں جیسی کہ صبح کی ہے، تو یہی بہت کافی ہے۔ اب یہ امکان پیدا ہو گیا کہ ممکن ہے بعض گریباں چاکیاں صبح کی گریباں چاکی سے بہتر ہوں۔ یا پھر صبح کی گریباں چاکی سب سے بہتر ہو۔

شعر میں عجب طرح کا دلولہ ہے، لیکن انداز بے پروائی اور تھوڑا غرور لیکن مغروریت بھی ہے۔ انسان کو تو بہت کچھ سکتا ہے، لیکن اسے فرصت کم ملی ہے۔ پھر بھی اس کم فرصتی کے باوجود جو کچھ اس نے کر لیا ہے وہ معمولی اور کم عیار نہیں ہے۔ انسان ہزار بے چارہ سی، لیکن کم حقیقت نہیں۔ گریباں چاکی محض عشق کا استعارہ نہیں، بلکہ پورے طرز حیات اور پوری انسانی تک و دو کی علامت ہے۔ زبردست شعر کیا ہے۔

۳۰۰۳ اس شعر میں بھی معنی کی کثرت اور غرورنی اور دلولہ کار و دلولہ کا غیر معمولی امتزاج ہے۔ مصرع ثانی کے ابہام نے کئی امکانات پیدا کر دیئے ہیں۔

(۱) پچھلے سال موسم بہار میں میری بے کلی کا عجب زور تھا، لیکن میں قفس کو تو ذکر آزاد نہ ہو سکا۔ دیکھوں اس موسم گل میں میرا کیا حال ہوتا ہے۔

(۲) پچھلے سال تو بے کلی کے باوجود میں قفس کو تو ذکر کا، لیکن اس بار دیکھنا۔ میں تجلیوں کو تو ذکر چھوڑ کر باہر آ جاؤں گا۔

(۳) پچھلے سال تو بہت بے کلی تھی۔ خدا معلوم اس سال کتنی ہو، زیادہ ہو کہ کم ہو یہ میرے اختیار میں تو ہے نہیں۔

(۴) پچھلی بار بے کلی کے باوجود میں بچ گیا، دیکھوں اس بار جان بچتی ہے کہ نہیں۔

(۵) پچھلی بار تم لوگوں نے قفس کے اندر میری بے کلی دیکھی تھی۔ اس بار میں آزاد ہوں۔ دیکھنا اس موسم گل میں کیا کیا خوشیاں مناتا ہوں اور نغمے گاتا ہوں۔

(۶) پچھلے سال میں قفس میں تھا، اور بہت بے کل تھا۔ اس سال آزاد ہوں، دیکھوں اب بھی یہ بے کلی برقرار رہتی ہے کہ گفتی ہے۔

”پر کے“ بمعنی ”پچھلے سال“ میرے تو کئی جگہ باندھا ہے، لیکن اور کہیں نظر نہ آیا۔ ہاں مشرقی اردو میں ”پر کے سال“ بمعنی ”سال گذشتہ“ اب بھی مستعمل ہے۔ اس فقرے کی تازگی شعر کے حسن میں اضافہ کر رہی ہے۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ ایسے مضمون اور ایسے اسلوب کے باوجود میرے رعایت لفظی کا دامن نہ چھوڑا۔ ”پر“ بمعنی (feather, wing) اور ”قفس“ میں شلغ کا رابطہ ہے۔ ”کلی“ اور ”گل“ میں شلغ کا رابطہ ظاہر ہے۔ ”پر“ سے ذہن ”پرسوں“ اور ”کلی“ سے ”کل“ کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ اس لئے ”پر“ اور ”کلی“ میں بھی شلغ کا کھیل ہے۔ مکمل شعر کہا ہے۔ اس مضمون سے مشابہ ایک بات دیوان اول میں کہی ہے، لیکن وہاں یہ معنوی ابھار نہیں۔

پر تو گذرا قفس ہی میں دیکھیں

اب کی کیسا یہ سال آتا ہے



۳۰۱

اب انگری سے ہیں جس ساری رگیں دکھائی  
پہ عشق بھرا ہوا ہے ایک ایک میری نس میں

۳۰۱ ا اس مضمون کو دیکھیں ان جہنم میں دہرایا ہے۔

تن زرد و لاغر میں ظاہر رگیں ہیں  
بھرا ہے مگر عشق ایک ایک نس میں

یہاں وہ بات نہیں آئی جو زیر بحث شعر میں ہے۔ مصرع اولیٰ میں الفاظ پوری طرح کارگر نہیں ہیں۔ مصرع ثانی میں بھی ”عشق بھرا ہے“ اتنا موثر نہیں جتنا ”عشق بھرا ہوا ہے“ موثر ہے۔ دونوں شعر بہر حال میر کے مخصوص طرز فکر اور اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں مشاہدہ واقعیت سے بھرپور ہے، اس لئے شعر مبالغے پر مبنی ہونے کے باوجود وزمرہ کی زندگی سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ مصرع ثانی کے پیکر کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ اس قدر محاکاتی اور محسوس سطح کا پیکر صرف شیکسپیر کے یہاں مل سکتا ہے۔ پہلے مصرعے میں دکھائی دینے والی رگوں کا ذکر کر کے پیکر کو پشت پناہی بخشی ہے اور مناسبت الفاظ بھی پیدا کر دی۔

دوسرے مصرعے میں پیکر اس قدر زبردست ہے کہ معنی کا بھی حق ادا کر رہا ہے۔ لیکن پھر بھی میر نے معنی کی ایک اور تہ رکھ دی ہے۔ ”پہ عشق بھرا ہوا ہے“ میں لفظ ”پہ“ کے باعث دو مفہوم اور پیدا ہو گئے۔ (۱) اگرچہ میں خود لاغر اور تھک ہوا ہوں، لیکن میرے رگ و پے میں عشق کی قوت بھری ہوئی ہے۔ (۲) اگرچہ میں لاغر اور زار و زار ہوں، لیکن عشق مجھے نہیں چھوڑتا۔ گویا یہ رگیں جو دکھائی دے رہی ہیں، یہاں وہ سب سے ہیں کہ ان میں خون کی جگہ عشق بھرا ہوا ہے۔

”عشق بھرا ہوا ہے“ میں بھی کئی معنی ہیں۔ (۱) عشق بھرا ہوا ہے۔ (۲) عشق بھر کے رو گیا ہے۔ (۳) عشق لہ لہان رگوں میں بھرتا جا رہا ہے۔ (۴) عشق کوئی ذی روح شے ہے جو بالارادہ میری

رگوں میں بھرتی چلی جا رہی ہے، ”بھرا ہے عشق“ میں یہ معنویت نہیں۔

خیالی مضمون اور واقعی مضمون، تازک خیالی اور معنی آفرینی، ان چیزوں میں فرق دیکھنا ہوتا ہے  
کے مضمون سے مشابہ مضمون پر مبنی مومن کا یہ شعر سنئے۔

درد ہے جاں کے عوض ہر رگ و پے میں ساری  
چارہ گر ہم نہیں ہونے کے جو درماں ہوگا

مومن کا شعر بہت خوب ہے، لیکن اس میں معنی کی نہ نہیں، اور مضمون میں روزمرہ زندگی کی کیفیت نہیں۔ مومن کا خیال بہت تازک ہے اور مصرع ثانی میں ایسا زار اس قدر ہے کہ بیان میں بے حد برجستگی پیدا ہو گئی ہے، مومن کا مضمون فارسی شعر پر مبنی ہے، مثلاً نظیری۔

گویا تو بدوں می روی از سینہ و گرن  
جاں داؤن کس این ہمہ دشوار نہ باشد  
(ایسا لگتا ہے کہ گویا تو ہمارے سینے سے  
ٹکلا چلا جائے گا۔ ورنہ جان دینا کوئی ایسی  
مشکل بات نہیں۔)

نظیری کے یہاں کیفیت کی جو شدت ہے، وہ مومن کے یہاں نہیں۔ ورنہ دونوں کے مضمون کی منطق ایک ہی ہے۔ میر کا مضمون سراسر طبع زراہ ہے۔ اور سب باتوں کے ساتھ ساتھ اس میں غرور اور مہابت کا پہلو بھی ہے کہ ہم نے جسم کو سب گھلا کر زار کر دیا، سب کچھ کھیل کر پہ گیا، لیکن عشق ہمارے نظام جسم سے نہ ٹکلا۔ شراب یا دوسری مٹیاں جب انسان پر حاوی ہو جاتی ہیں تو وہ منزل آ جاتی ہے جب یہ ذہن کی نہیں، بلکہ جسم کی ضرورت بن جاتی ہیں۔ یعنی غذا ملنے نہ ملنے سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا، لیکن جس نشے کی عادت ہے وہ نہ ملے تو جسم کام نہیں کرتا۔ میر کے شعر میں بھی عشق اب صرف ذہنی کیفیت نہیں، بلکہ نظام جسم کی ضرورت بن گیا ہے۔

جہاں گیر کا درباری، اور مشہور مغل سردار معایت خاں (وفات ۱۶۱۸) آخری وقت میں اس قدر تھک و لاغر ہو گیا تھا کہ بقول جہاں گیر اس کی ہڈیاں تک گل گئی تھیں۔ انجون اور شراب سے کثیر شغف کے باعث معایت خاں کی حالت اس درجہ سقیم ہو گئی کہ جہاں گیر کو یقین نہ آتا تھا کہ کوئی شخص اتنی جلد اس



قدر کھل سکتا ہے۔ اس نے اپنے ایک مصور (عالمی بائشن واس) سے عنایت خاں کے آخری وقت کی جو تصویر بنوائی ہے اس میں عنایت خاں محض استخوان و پوست کا مجموعہ معلوم ہوتا ہے۔ (یہ تصویر بائشن میوزیم میں ہے)۔ اس کے برخلاف، اسی عنایت خاں کی ایک تصویر جو موت سے صرف تین سال قبل کی ہے، (وکنور یہ اور البرٹ میوزیم لندن) اس میں عنایت خاں مردانہ حسن و وجاہت کا اعلیٰ نمونہ نظر آتا ہے۔ میر کو مصوری سے دلچسپی تھی، اس لئے جب نہیں کہ وہ عنایت خاں آشنا کی تصویر مرگ سے واقف رہے ہوں۔

۳۰۲

روتے ہیں نالہ کش ہیں یا رات دن بٹے ہیں  
بجراں میں اس کے ہم کو بہترے مشغلے ہیں

مرتا ہے خاک ہوتا ہو خاک اڑتے پھرتا  
اس راہ میں ابھی تو درپیش سرطے ہیں

پست و بلند دیکھیں کیا میر پیش آئے  
اس دشت سے ہم اب تو سیلاب سے چلے ہیں

۳۰۲ / ملاحظہ ہو ۱۶۸/۳ جہاں اس مضمون کو اور بھی عمدگی سے بیان کیا ہے۔ شعر زیر بحث اور ۱۶۸/۳ پر مبنی مرزا جان بخش کا شعر ہے۔

چھیلتا ہے کبھی رُخسوں کو کبھی دانوں کو  
تیرے ناکام کو رہنے لگے اب کام بہت  
میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے شعر زیر بحث میں ”مشغلے“ کا لفظ رکھ دیا۔ لفظ ”کام“ میں عام طور پر کسی با مقصد کام، یا مصروفیت، کا اشارہ ہوتا ہے۔ ”مشغلہ“ کا لفظ اس وقت زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے جب کام میں کوئی خاص مقصد نہ ہو، بلکہ ایک طرح کی (idle activity) یا کار بے کاراں ہو۔ احمق مشتاق کا عمدہ شعر ہے۔

اب فغل ہے بھی دل ایذا پسند کا  
جو رُخم بھر گیا ہے نشان اس کا دیکھنا  
شعر زیر بحث میں دوسری بات یہ ہے کہ اگرچہ ۱۶۸/۳ میں بھی خود ترجمی بالکل نہیں، بلکہ ایک طرح سے



خود پر طر ہے، لیکن وہاں (اور پیش کے شعر میں بھی) جن کا مول کا ذکر ہے وہ خاصے شدید اور ضرورت سے زیادہ درامائی تناؤ کے حامل ہیں یعنی (overdramatized) ہیں۔ شعر زیر بحث میں ہجر کے مشغلوں کو بیان کرنے کے لئے جن لفظوں کا انتخاب کیا ہے وہ بالکل رکی ہیں۔ اس طرح ان میں اور "مشغلہ" (idle activity) میں اچھی مناسبت پیدا کر دی ہے۔

۳۰۲/۲ اس شعر میں کوئی خاص بات نہیں۔ تین شعر چار سے کرنے کے لئے اسے دکھا گیا ہے۔ لیکن مناسبت لفظی کا کرشمہ یہاں بھی موزوں ہے، کہ مصرع ثانی میں "راہ" کہا، اور مصرع اولیٰ میں تین مکمل بننے والے جن کا ربط "راہ" سے ہے۔ (۱) مرنا ہے۔ (کسی کی راہ میں مرنا، مثلاً خدا کی راہ میں مرنا۔) (۲) خاک ہونا۔ (راہ میں خاک ہوتی ہے)۔ (۳) ہونا خاک اڑتے پھرنا۔ (راہوں میں خاک اڑتی پھرتی ہے۔ میر کے زمانے میں تارکول کی سڑکیں نہ تھیں)۔ پھر لطف کہ "اس راہ" کہا، تخصیص نہ کی کہ کون کی راہ مراد ہے۔ معلوم ہوا میر کے معمولی شعر بھی اس قدر معمولی نہیں ہوتے۔

۳۰۲/۳ میر نے سیلاب کو اکثر ایسے شخص کا استعارہ کیا ہے جو اپنے مقصد کے حصول میں پوری طرح متنبہ ہو، جو ادھر ادھر نہ دیکھے، بس سر جھکائے چلتا جائے۔ ملاحظہ ہو ۶/۲۷ جہاں گولے کو "گردن کشی" کہہ کر اس پر نکتہ چینی کی ہے اور مخاطب کو تلقین کی ہے کہ وہ سیلاب کی طرح سرگاز سے چلا جائے۔ شعر زیر بحث میں نئی بات یہ نکالی ہے کہ جب سیلاب پر جوش ہوتا ہے تو وہ نہ بستی میں رکنا ہے اور نہ زمین کی اونچائی سے اتنا ہے۔ لہذا اپست و بلند کے پیش آنے پر کوئی تشویش نہیں ہے، بلکہ ایک طرح کا شوق ہے، کہ دیکھیں کس کس طرف کی مخالفت سے پالا پڑتا ہے۔

لطف کی بات یہ ہے کہ میر نے عشق کو اکثر شیر سے تشبیہ دی ہے، اور دو جگہ سیلاب کو بھی شیر سے ڈرایا ہے۔ دونوں شعر دوچاند انچم میں ہیں۔

(۱) گیا میری وادی سے سیلاب بچ کر

نظر کی جو یاں عشق کے شیر نر پر

(۲) یہ بادیہ عشق ہے البتہ ادھر سے

بچ کر نکل اسے سیل کہ یاں شیر کا ڈر ہے

یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ سیلاب کو شیر سے کیا خوف یا خطرہ ہو سکتا ہے۔ شیر کو البتہ پانی سے کوئی خاص شغف نہیں ہوتا، ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ تیرنا خوب جانتا ہے۔ لہذا شیر کو سیلاب سے کوئی خاص خطرہ نہیں ہوتا۔ فی الحال تو ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ شیر چونکہ جنگل کا بادشاہ ہوتا ہے، اس لئے سیلاب بھی اس سے خوف کھاتا ہے۔

لیکن اس بات کو اگر شعر زیر بحث پر منطبق کیا جائے تو ایک دلچسپ صورت حال یہ نکلتی ہے کہ سیلاب کی طرح سرگاز سے اپنی دھن میں مصروف نکل کھڑے ہونے والے شخص کو اگر شیر (عشق؟) کا سامنا کرنا پڑے تو اس کا کیا حال ہوگا؟ ایسا تو نہیں کہ یہ دشت دراصل دشت حیات ہے اور اس سے نکلنے کا ارادہ اس لئے کیا ہے کہ اس میں شیر (تجربہ عشق؟) فی الحال نہیں ہے، اور متکلم کو امید ہے کہ کہیں نہ کہیں آگے جا کر اس کا سیل زبست بھی شیر عشق سے مغلوب ہوگا؟ ابہام، اور توقع کی فضا نے شعر میں بڑی جان پیدا کر دی ہے۔



۳۰۳

۸۵۵

مجھ کو دماغ و صف گل و یاسمن نہیں باد فروش = خوشامدی، بھات  
میں جوں نسیم باد فروش چمن نہیں

۳۰۳/۱ یہ شعر اس بات کی صاف دلیل ہے جس کی طرف میں نے جلد اول کے دیباچے میں اشارہ کیا ہے کہ بدلیج کی طرح میر بھی دلچسپ الفاظ کو شعر میں باندھنے کا اتنا شوق رکھتے تھے کہ انھوں نے بعض شعر محض کسی تازہ لفظ کو باندھنے کی خاطر کہے ہیں۔ "باد فروش" کا لفظ اس قدر دلکش و طرفہ ہے کہ اسے باندھتے ہی ہنسنے اور میر نے حق بھی پوری طرح ادا کر دیا کہ نسیم کو (جو چمن کی خوشبو چاروں طرف پھیلاتی ہے) چمن کا خوشامدی کہا۔ پھر اپنی انفرادیت اور اتانیت بھی ظاہر کر دی کہ میں نسیم کی طرح کا ہلکے مزاج والا شخص نہیں ہوں۔ مجھے یہ کہاں پسند ہے کہ میں گل پھول کی تعریف میں اپنا وقت ضائع کروں یا خود کو ان کا مداح ثابت کروں؟

اب یہ ملاحظہ ہم کہ "خوشامدی" کا مضمون بیان کرنے کے لئے "باد فروش" جیسا لفظ ڈھونڈنا جو مناسبت کی معراج ہے، کیوں کہ نسیم نہ صرف خود ہوا ہے، بلکہ "خوشبو" کی بھی صفت کے لئے "باد" یا "نس" کا لفظ لاتے ہیں۔ پھر نسیم چونکہ چمن کی خوشبو (باد) کو دور دور تک پھیلاتی ہے، اس لئے گویا باد فروش (یعنی خوشبو کا کاروبار) کرتی ہے۔ خوشامدی کو برا تو کہا ہی جاتا ہے، لیکن اس کے لئے ایسا لفظ لانا جو خوشامدی کے برے عمل کو بھی ظاہر اور ثابت کرے تلاش لفظ تازہ کو کمال تک پہنچاتا ہے۔

ثار احمد فاروقی نے لکھا ہے اور لٹیک لکھا ہے کہ "باد فروش" پیشہ ور بھات یعنی مداح کو کہتے تھے جو بڑے بڑے گھرانوں کے انساب یاد کر کے ان کی مدح میں فی البدیہ یا پہلے سے نظم کردہ کلام لفظوں میں پیش کرتا تھا۔ یہ معنی بھی ہمارے حسب مطلب ہیں۔ لیکن پوری طرح کا درگزر نہیں ہیں جیسا کہ اوپر کی بحث سے واضح ہوا ہوگا۔

۳۰۴

تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمہیں  
اور ہم لوگ تو سب ان کا ادب کرتے ہیں

۳۰۴/۱ یہ شعر تعریف و تجویز سے مستغنی ہے۔ میر کو "کبھی" چاہنے کا مضمون خود ہی اس قدر پر معنی ہے کہ اگر شعر میں اور کچھ نہ ہوتا تو بھی یہ شعر قابل قدر ہوتا۔ "کبھی" بمعنی "ایک بار" فرض کیجئے تو "چاہو" کے دو معنی نکلتے ہیں۔ (۱) تمہارے دل میں میر کی محبت پیدا ہو۔ (۲) تم میر سے اختلاف کرو۔ "کبھی" بمعنی "کسی وقت" فرض کیجئے تو مفہوم یہ ہوا کہ کسی بھی وقت سہی، لیکن ایک بار میر کو اپنے پاس بلاؤ۔ "کبھی" بمعنی "کسی موقع پر" فرض کیجئے تو معنی ہوئے کہ میر تمہیں عرصے سے چاہتے ہیں، کبھی وہ دن بھی آجائے جب تم میر کو چاہنے لگو۔ یعنی تم ہی ایک ہو جو انھیں چاہ سکتے ہو۔ وہ تمہیں چاہتے ہیں تو تم بھی ان کو چاہو۔

دوسرے مصرعے میں میر کے خاص رنگ کار و زمرہ زندگی والا ماحول ہے۔ کچھ لوگ ہیں، ممکن ہے وہ خود معشوق صفت لوگ ہوں، لیکن وہ میر سے بے تکلف نہیں ہو سکتے، کیونکہ وہ میر کا ادب کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ میر کو بھی ان سے کوئی محبت نہیں، کیوں کہ میر کو تو مخاطب سے عشق ہے (یعنی اس معشوق سے جس کو مخاطب کر کے یہ کلام کیا گیا)۔ لہذا اگر محکم لوگوں کو میر سے محبت ہو بھی تو وہ بے فائدہ ہے۔ کیوں کہ میر تو کسی اور کو چاہتے ہیں۔ ادب کرنے میں یہ نکتہ بھی ہے کہ "چاہنا" جہاں ہو وہاں ادب و ریت تک نہیں رہتا۔ جہاں اختلاف شروع ہوا اور معاملات عشق کی بے تکلفی آئی، ادب کی بساط تہ ہوئی۔ ادب کا ذکر اس بات کو واضح کرتا ہے کہ "چاہو" میں صرف اطلاق محبت نہیں ہے، بلکہ معاملات اختلاف بھی ہیں۔

پھر سوال یہ ہے کہ لوگ میر کا ادب کیوں کرتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہ نہیں کہ میر بہت حیرانہ سال بزرگ یا کوئی خشک مزاج عالم ہیں۔ اگرچہ ایسا ہوتا تو کسی سے عشق کا سوال ہی نہ تھا۔ لہذا



میر کا ادب ان کی عاشقی کے مرتبے کی بنا پر ہے۔ اس لئے یہ بات ظاہر ہے کہ لوگ میر کا ادب ان باتوں کی بنا پر کرتے ہیں عاشقی جن سے عبارت ہے۔ مثلاً یہ کہ میر سوز و الم کی انتہائی منزل کو پہنچ گئے ہیں۔ شدید غم ہمیشہ تقدس کا حامل ہوتا ہے اور احترام کا تقاضا کرتا ہے۔ چنانچہ آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) جیسے شخص نے بھی محسوس کیا کہ جہاں غم ہے وہاں تقدس ہے (Where there is sorrow there is holy ground) ممکن ہے اس کا یہ خیال والٹر پیٹر (Walter Pater) سے مستعار رہا ہو جہاں اس نے ڈا وینچی (Da Vinci) کی مونالیزا (Mona Lisa) کے بارے میں لکھا ہے۔ بہر حال، یہ بات مشرق و مغرب میں اسی سے مانی گئی ہے کہ غم میں تقدس کا رنگ ہوتا ہے اور وہ احترام کا تقاضا کرتا ہے۔

یہ پھر میر کا ادب شاید اس وجہ سے لازم ہو کہ ان کی دیوانگی حد کمال کو پہنچی ہوئی تھی۔ دیوانوں کو غیر انسانی، بلکہ انوی فیضان سے مشرف سمجھنا بھی مشرق و مغرب میں عام بات رہی ہے۔ ارسطو نے شعرا میں ایک طرح کی دیوانگی بے وجہ ہی نہیں دریافت کی تھی۔ اور شکسپیر نے اپنے ایک کردار کی زبان سے بے مطلب ہی یہ بات نہ کہلائی تھی کہ دیوانہ، عاشق، اور شاعر، تینوں سر تا سر تھیل ہیں، تھیل ان میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوتا ہے۔ میشل فوکو (Michel Foucault) نے اپنی کتاب (Madness and Civilization) میں لکھا ہے کہ دیوانوں کو مقدس سمجھنے کی روایت مغرب میں کم و بیش انیسویں صدی تک قائم رہی۔ فوکو نے اس معاملے پر بحث دوسرے نقطہ نظر سے کی ہے، لیکن یہاں مجھے صرف اتنا کہنا مقصود ہے کہ دیوانوں، مجذوبوں اور مستغرق فی الخیال لوگوں کی تقدیس بہت مشہور مسئلہ ہے۔

تیسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر سراسر عشق ہیں (پر عشق بھر رہا ہے ایک ایک میری نس میں)۔ ایسے شخص کا ادب لازمی ہے، کیوں کہ عشق کی اپنی روحانیت ہوتی ہے۔ اور اگر کوئی شخص کمال عشق کے درجے پر فائز ہو تو پھر کیا کہنا ہے۔

اس طرح یہ شعر جنش عشقیہ مضمون کا نہیں۔ بلکہ اس میں ایک پورا تصور حیات اور لائحہ زیریت آگیا ہے۔ مزید قیسی کے یہاں یہ مضمون بہت محدود ہو گیا ہے، اس لئے معنی بھی کم ہیں۔

اک قصیں ہم سے کہنے ہو ورنہ

چاہنے والوں کو سب چاہتے ہیں

۳۰۵

اے بت گر نہ چشم ہیں مردم نہ ان سے مل  
دیکھیں ہیں ہم نے پھونٹے پتھر نظر سے یاں

۳۰۵/۱ بھوکی، ہوسناک لگا ہوں سے معشوق کو دیکھنے والوں کو "گر نہ چشم" کہنا نہایت پر زور اور بدلتی بات ہے۔ لیکن مصرع ثانی کے پیکر نے شعر کی بندش کو جدا عجاز تک پہنچا دیا ہے۔ لگا ہیں صرف بھوکی، تیز، یا بے خواب نہیں ہیں، بلکہ ان میں ایک طرح کی ہیبت ہے، ایک طرح کا طبعی اور جسمانی جارحانہ پن ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے لگا ہیں نہیں ہیں، ہوسناکی اور بے حیائی کے پتھر ہیں جو معشوق کے چہرے کے ساتھ ذہنی زنا بالجبر کر رہے ہیں۔ پھر اس مضمون کے ساتھ مناسبت اور رعایت کا بھی پورا انتظام ہے۔ مصرع ثانی میں پھونٹے پتھروں کا ذکر کیا تو مصرع اولیٰ میں معشوق کے لئے "بت" کا لفظ استعمال کیا، کہ بت پتھر کا ہوتا ہے۔ "چشم"، "مردم" (یعنی "آنکھ کی پتلی")، "دیکھیں"، "پھونٹا"، "نظر" ان سب میں مراعات الظہیر اور ضلع دونوں کا لطف ہے۔ پھر شاعر انہ الگ، کہ دوسرے لوگوں کو گر نہ چشم کہا اور معشوق کو ان سے ملنے سے منع کیا۔ لیکن یہ ظاہر ہے کہ شکم خود کو گر نہ چشم لوگوں میں نہیں شمار کر رہا ہے۔ لہذا اشارہ یہ ہے کہ اور لوگوں سے نہ ملو، ہم سے ملو۔ معشوق کے لئے "بت" کا لفظ استعمال کر کے یہ کہنا یہ بھی رکھ دیا کہ خود معشوق ہزار سنگ دل اور غیر اثر پذیر ہو، لیکن بواہوں لوگوں کی آنکھ معشوق کے دل سے زیادہ سخت ہے۔ لا جواب شعر کہا ہے۔

چشم را نگہ رویدہ اور "مردم" کا ضلع جو اس شعر میں ہے۔ شاہ نصیر کو اتنا پسند آگیا کہ انھوں نے اسے بار بار نظم کیا ہے۔

گردش دیدہ دریا ہے عیاں کشتی سے

مردماں آنکھ لڑاتا ہے بہ طوقان دلدلا



خانہ چشم اس کے سب رہنے کی خاطر چھوڑ دو  
دید و دانستہ اشو مردماں بہر خدا

بے تصور یار کے یوں چشم گنتی ہے نصیر  
کاسے خالی ہو جیسے مردم سائل کے ہاتھ  
لیکن شاہ نصیر کے شعروں میں معنی کی دو فراوانی نہیں جو میر کے یہاں ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے (اس کی طرف نثار احمد فاروقی مرحوم نے اشارہ کیا تھا) کہ بعض لوگوں کا اعتقاد ہے کہ پتھر کو بھی نظر گنتی ہے اور پتھر کو نظر لگے تو اس میں شکاف پیدا ہو جاتا ہے۔ میر نے اس اعتقاد پر مضمون کی بنیاد رکھ کر اس میں نیا پہلو پیدا کر دیا ہے۔ مضمون آخری اسے کہتے ہیں۔ جناب شاہ حسین نہری اطلاع دیتے ہیں کہ ان کے علاقے (اورنگ آباد) میں عام طور پر کہتے ہیں کہ نظر لگے تو پتھر بھی پھوٹ جاتے ہیں۔ اس طرح ممکن ہے کہ یہ مضمون (کہادت) میر نے دکن سے حاصل کی ہو۔ میر اور سودا کے یہاں دکنی استعمال بہت ہیں۔

## دیوان چہارم

### ردیفن

۳۰۶

کب تک دل کے نکلے جوڑوں میر جگر کے نکلے سے کسب = پیشہ  
کسب نہیں ہے پارہ دوزی میں کوئی وصال نہیں پارہ دوزی = پھنسنے پرانے  
کپڑوں، جیسوں و طیرہ کی  
مرمت کرتا  
وصال = کتابوں کی جلد  
بندی کرنے والا۔

۳۰۴ دل کی صفت یہ ہے کہ اگر اس پر خراش یا پکا زخم بھی آجائے تو وہ آپ سے آپ ٹھیک ہو سکتا ہے اگر دل پر مزید زور نہ پڑے۔ جگر کی بھی یہ صفت ہے کہ بڑی حد تک بیکار ہونے پر بھی وہ اپنی اصلاح از خود کر سکتا ہے۔ یہاں مضمون یہ ہے کہ دل کے نکلے ہو گئے ہیں، اب اس میں از خود اصلاح کی قوت نہیں۔ لہذا اس کے نکلے کو جوڑنے کے لئے جگر کے نکلے بر دے کار لائے جا رہے ہیں۔ مراد یہ نکلی کہ جگر بھی پارہ پارہ ہو گیا ہے۔ اگر جگر پاروں کو دل کی مرمت کے لئے استعمال کریں گے تو خود جگر کی مرمت کس طرح ہوگی؟ مصرعے کا انشائیہ اسلوب بھی عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں مسلسل (اور غالباً بے فائدہ) پارہ دوزی سے اکٹھا جانے کا بھی اشارہ آ گیا ہے۔

”پارہ دوز“ وہ شخص ہوتا ہے جو پھنسنے پرانے کپڑے کے نکلے کو جوڑ کر قابل استعمال بناتا ہے۔ خیمے کی مرمت کرنے والے کو بھی پارہ دوز کہتے ہیں۔ خیمے چونکہ اکثر چمڑے کے بھی ہوتے تھے، اس لئے دل جگر کے نکلے کو جوڑنے والے شخص کو ”پارہ دوز“ کہنا اور بھی مناسب ہے۔ مصرع ثانی میں اکٹھا ہٹ کے ساتھ احتجاج اور ہلکے سے طنز کی بھی کیفیت ہے۔ میں کوئی پارہ دوز نہیں ہوں، وصال بھی



نہیں ہوں۔ عاشقی کا پیشہ اور ہے، پارہ دوزی اور وصال کا پیشہ اور۔ یہ بھلا کون سی بات ہے کہ عاشق سے ان کاموں کی توقع رکھی جائے جو اس کا پیشہ نہیں ہیں۔

”پارہ دوز“ قلیل الاستعمال لفظ ہے، اس لئے تازہ ہے، چونکہ دل اور جگر کے بھی ٹکڑوں کو ”پارہ“ کہتے ہیں، اس لئے ”پارہ دوزی“ اور بھی مناسب ہے۔ ”وصال“ بمعنی ”جلد بند“ بہت ہی نادر لفظ ہے، کسی لغت میں نہیں ملا۔ فرید احمد برکاتی نے آسی کے حوالے سے اس کے معنی لکھے ہیں۔ اسٹارنگٹس میں ”وصال“ بمعنی ”جلد ساز“ ضرور دیئے ہیں۔ چونکہ قرآن پاک کے تیسویں حصے کو بھی ”پارہ“ کہتے ہیں، اس لئے جگر پارہ، پارہ دوزی، اور وصال میں مناسبت بھی ہے۔ ”وصل“ کے اصل معنی ہیں ”پیوند“۔ اس طرح ”پارہ دوزی“ اور وصال (معنی ”پیوند لگانے والا“) میں مناسبت بھی ہے۔ امیر مینائی نے ”پارہ دوزی“ کا مضمون تو براہ راست میر سے لے لیا ہے۔ لیکن لفظ ”وصال“ سے تھیلے کی ہمت انھیں بھی نہ ہوئی۔ امیر مینائی۔

پارہ دوزی کی دکان ہے کہ مرا سینہ ہے

ہر طرف ڈھیر ہیں دل اور جگر کے ٹکڑے

امیر مینائی کے مصرعے ثانی کی بندش بہت عمدہ نہیں، پھر اس کا مضمون بھی میر سے کم رہ گیا

ہے۔

خود میر نے بھی لفظ ”وصال“ کو دیوان سوم میں باندھا ہے، لیکن اسے پوری طرح سنبھال نہ

پائے۔

دل صد پارہ کو پیوند کرتا ہوں جدائی میں

کمرے ہے کہ نہ فسق وصل جوں وصال مت پوچھو

معلوم ہوا کہ نقش ثانی بھی نقش اول سے واقعی بہتر ہو جاتا ہے۔ اوپر کے شعر میں الفاظ کے

بعد معنی نہیں ہیں۔ قائم کے ایک شعر میں ”پارہ دوزی“ کا لفظ امیر مینائی کے شعر سے بہتر بندھا ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کے ہم پایہ نہیں۔

آیا ہوں پارہ دوزی دل سے نہت تنگ

ایسے پئے ہوئے کو میں کب تک رفو کروں

۳۰۷

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر

یہ طرف ہے شور جرس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

۳۰۷ قرآن میں اللہ تعالیٰ نے فرمایا ہے کہ تم جس طرف بھی منہ کر لو، حسیں میرا چہرہ نظر آئے گا۔ اس مضمون کو لے کر میر نے اکیلے پن اور بے یاری کے لئے اپنے مرثوب استعارے (شور جرس) سے ملا دیا ہے اور نئی بات پیدا کی ہے۔ جرس کا شور دور دور پھیلتا ہے، لیکن اس کے ساتھ کوئی نہیں جاتا۔ آواز کہیں جاتی ہے اور قافلہ کہیں جاتا ہے۔ خود قافلے کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صوت جرس کہاں کہاں تک پہنچی ہے۔ پھر آواز تو موجود ہے، لیکن صاحب آواز کو سننے والا کوئی نہیں ہوتا۔ یاد رکھیں سے جرس کا شور کسی کو سنائی دیتا ہے، لیکن یہ معلوم نہیں ہوتا کہ جرس اور قافلہ کہاں ہے۔ ان کیفیات کو بیان کرنے کے لئے بودیئر نے ”گھنے جنگلوں میں کھوئے ہوئے شکاریوں کی پکار“ کا استعاراتی پیکر خلق کیا ہے۔ میر نے ان باتوں کو ظاہر کرنے کے لئے شور جرس کا استعارہ اور پیکر اکثر استعمال کیا ہے۔ فی الحال صرف دیوان اول کے تین شعر ملاحظہ ہوں۔

یک بیاباں برنگ صوت جرس

مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

برنگ صوت جرس تجھ سے دور ہوں تنہا

خبر نہیں ہے تجھے آہ کارواں میری

صوت جرس کی طرہ بیاباں میں ہائے میر

تنہا چلا ہوں میں دل پر شور کو لئے



شعر زیر بحث میں اللہ کی موجودگی کے باوجود خود کو تنہا دیکھنے کا مضمون بالکل نیا ہے۔ "چار طرف تنہا" کے معنی ہیں میرے چاروں طرف تنہائی ہے۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ میں جدھر بھی جاؤں، تنہائی رہوں گا۔ "طرف" اور "طرف" کی جنیس بھی عمدہ ہے۔

صائب نے اس مضمون کو، کہ ہر سمت میں اللہ کا چہرہ ہے، چٹ کر کہا ہے۔

اے کہ روئے عالمے را جانب خود کردہ  
روئی آری بسوے صائب بیدل چرا  
(اے تو کہ جس نے ایک عالم کا منہ اپنی طرف کر رکھا  
ہے، صائب بیدل کی طرف اپنا منہ کیوں نہیں  
کر؟)

صائب کے یہاں تنہائی میں اتانیت ہے، میر کے یہاں تنہائی میں واماندگی ہے اور نظام کائنات پر نظر بھی۔ کیفیت دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کے یہاں کیفیت اور معنی دونوں صائب سے زیادہ ہیں کیونکہ میر کے شعر میں اس اسرار پر حقیر بھی ہے کہ اللہ کے ہر طرف ہوتے ہوئے بھی میں واماندہ اور تنہا کیوں ہوں؟

۸۶۰ اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر بحر  
کوئی تو ماہ پارہ ہے میر اس رواق میں

۳۰۸/۱ منوال صفا شاگرد مصحفی نے اس سے ملتا جلتا مضمون بہت لطف سے کہا ہے۔

چرخ کو کب یہ سلیقہ ہے ستم گاری میں  
کوئی معشوق ہے اس پر وہ زنگاری میں

لیکن میر کے یہاں معنی کے پہلو کثرت سے ہیں، اور دونوں مصرعوں میں بیکر بھی خوب ہے۔ مناسبت کا بھی التزام بہت نازک اور لطیف ہے۔ "نور"، "گرم"، "جلوہ"، "ماہ پارہ"، "بحر"، "سحر" اور "ماہ" کا تضاد۔ مصرع اولیٰ میں الفاظ کا دروبست ایسا ہے کہ اسے دو طرح پڑھ سکتے ہیں۔

(۱) اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر بحر

(۲) اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر بحر

پہلی قرأت کی رو سے معنی ہوئے کہ فلک پر ہر صبح ایک نور اپنا جلوہ دکھانے میں مصروف (گرم) ہوتا ہے۔ دوسری قرأت کی رو سے معنی ہوئے کہ فلک پر ہر صبح ایک ایسا نور ہوتا ہے جس کا جلوہ گرم (یعنی لذیذ اور پسندیدہ اور روشن) ہوتا ہے۔

دوسرے مصرعے میں لفظ "تو" بہت عمدہ ہے، اور یہ تاکید بھی خوب ہے کہ کوئی نہ کوئی معشوق، کوئی نہ کوئی حسین تو اس کو غصے پر ضرور ہوگا۔ کوئی خور ہو، کوئی پری ہو، انسان ہو، یا خود جلوہ برمال الہی ہو۔ صبح کے نور کو اس بات کا کتنا یہ ٹھہرانا کہ آسمان پر کوئی حسین ضرور ہے، بہت خوب مضمون ہے۔ یہ نکتہ بھی خوب ہے کہ صبح (یعنی سورج) کا نور کسی ماہ پارہ (ماہ = چاند) کے وجود کی دلیل ہے۔ اس کے مقابلے میں جوش صاحب کا مضمون پھیکا اور انداز مرہیانا ہے۔

ہم ایسے اہل نظر کو ثبوت حق کے لئے



اگر رسول نہ ہوتے تو صبح کافی تھی

دیوان اول میں میر نے صبح کے جلوے کو شعلے سے تعبیر کیا ہے، لیکن وہاں مضمون آفرینی کے بجائے ذیلیال بندی کا رنگ آ گیا ہے۔

مگر کس دل جیلے کی ہے یہ فلک

شعلہ اک صبح یاں سے اٹھتا ہے

ذیلیال بندی سے مراد ہے مضمون کا معمول سے بہت کر دور اڑنا اور اس کی بنیاد ایسی مشابہت (استعارے) پر ہونا جو خود ذیلیال کا محتاج ہو، یا پھر ایسے مضمون یا اندھنا جو مضامین کے مروج سلسلے سے الگ ہوں، لیکن اس ندرت کے باوجود ان میں وہ قوت نہ ہو کہ وہ مروج سلسلے میں شامل ہو سکیں۔ یا اگر شامل نہ بھی ہو سکیں تو اس میں بالکل ایسی نہ ہوں۔ واضح رہے کہ مضمون کو مشیل (مضمیر Michel Rifaat) کی زبان میں فرقاب چونکنا (Submerged Matrix) کہا جاسکتا ہے۔ جو چیز شعر میں ظاہر بیان ہوتی ہے وہ گویا اسی فرقاب چونکے (Matrix) کی ایک جھلک ہے جس کے لئے شعر کے الفاظ پس منظر کا کام کرتے ہیں۔

۳۰۹

صبح ہوئی گلزار کے طائر دل کو اپنے ٹٹولیں ہیں  
پھول یا پورا جواپے آپ (یعنی باغبان کی منت کے بغیر) اگے، لہذا سحرانی پھول یا پورا

وہ دھولے کا کم ملتا ہے میل دل اودھر ہے بہت  
کوئی کہے اس سے ملنے میں تجھ کو کیا ہم دھولیں ہیں

سرو تو ہے سنجیدہ لیکن پیش مصرع قدیار  
ناموزوں ہی نکلے ہے جب دل میں اپنے تولیں ہیں

موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میر سمجھتے ہو  
ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم لوگ کوئی دم سولیں ہیں

۳۰۹/۱ یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ گلزار میں جو طائر ہیں وہ گویا جلا وطن ہیں یا قید میں ہیں۔ چمن کی آرائش، اس کی آئین بندی، اس کا رکھ رکھاؤ (گویا اس کا تصنع) انھیں اچھا نہیں لگتا۔ شعر میں محب ذرا مائی اسرار ہے کہ صبح ہوتی ہے تو طائر ان گلشن اپنے اپنے دل ٹٹولتے ہیں۔ یعنی اپنا محاسبہ اور محاکمہ کرتے ہیں کہ ہم کہاں کے تھے اور کہاں آ گئے، عام عقیدے کے برخلاف، طائر ان چمن کو گل و سنبل سے محبت نہیں۔ ان کو کسی سحرانی، اپنے آپ گئے والے، مست، باغباں و گلچیں سے بے نیاز، آزاد گل تر سے محبت ہے۔ وہ اس خود رو گل سے چھوٹ کر گلشن میں آ گئے ہیں اور ہر صبح اس کو یاد کرتے ہیں۔

یہ شعر تمثیلی رنگ کا ہے۔ گلشن و گلزار سے دنیا مراد ہے، یعنی عالم اجسام اور اس کے طائر، دنیا میں بسنے والے انسان ہیں۔ وہ خود رو گل تر جس کے ہجر میں وہ غمزدن ہیں، اور اصل وہ روح اعظم ہے جو



تمام ارواح کا منبع ہے۔ عالم اجسام میں تصنع ہے، اس لئے اس کو گلشن کہا۔ اور عالم ارواح، انسان ہستی کا اصل اور فطری گھر ہے، اس لئے عالم ارواح کی روح اعظم کو خود رو گل کہا۔

روح اعظم کے مسئلے پر بحث کے لئے دیکھئے ۱/۱۰۲ اور ۲/۲۶۲۔ مرغان چمن کا بولنا دل کی لاگ کے باعث ہے، اس مضمون کو میر نے دیوان چہارم ہی میں پھر کہا ہے۔ لیکن وہاں معنی کی وہ باریکی نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔

ہر طور میں ہم حرف سخن لاگ سے دل کی

کیا کیا کہیں ہیں مرغ چمن اپنی زباں میں

شعر زیر بحث میں محرونی اور مجبوری کی جو کیفیت ہے وہ خود بہت قیمتی ہے۔ ”دل کو نولنا“ میں رنج بھی ہے اور اپنے حالات و احوال کا محاسبہ بھی۔ ”کیسے کیسے بولیں ہیں“ میں تیر اور حسین اور رنجیدگی تینوں موجود ہیں۔

۳۰۹/۲ شہر آشوب کی قدیم روایت یہ تھی کہ شہر کے لڑکوں کا ذکر ان کے حسن و جمال اور شوخی اور انداز واداع کے حوالے سے کرتے تھے، اور لڑکوں کا انتخاب ان کے بالان کے گھر والوں کے پیشے کے حوالے سے ہوتا تھا۔ مثلاً زرگر، گل فروش، بزاز، وغیرہ۔ شہر آشوب کی روایت کا یہ عنصر سودا وغیرہ کے زمانے تک باقی رہا۔ چنانچہ ان کے مشہور قصیدہ شہر آشوب ع

اب سامنے میرے جو کوئی بیرو جو اس ہے

میں مختلف پیشوں کے لوگوں کی زبانوں عالی کا ذکر ہے۔ بعض قدیم فارسی شعرا مثلاً مسعود سعد سلمان نے مختلف پیشوں کا ذکر کرتے ہوئے عشق پر باعیاں لکھی ہیں۔ بعد کے لوگوں میں کلیم ہمدانی نے غزلوں کا ایک سلسلہ لکھا ہے، جس میں ہندوستانی پیشوں اور فرقوں کے لوگوں کا ذکر ہندوستانی ماسوں کے ساتھ ہے۔ مثلاً دھوبی پر جو غزل اس نے لکھی ہے، اس کا مطلع ہے۔

ز حسن حسد دھوبی چہ گویم

ازاں ہے پردہ محبوبی چہ گویم

(دھوبی کے دھلے دھلائے حسن کے

بارے میں کیا کہوں؟ اس بے پروہ محبوب

کے بارے میں کیا کہوں؟

میر نے بھی مختلف پیشوں سے متعلق لڑکوں کا ذکر کیا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں دھوبی کے لڑکے کا ذکر ہے۔ بعض اور اشعار حسب ذیل ہیں۔

کیفیتیں عطار کے لوٹے میں بہت تھیں

اس نسخے کی کوئی نہ رہی حیف دواوا

(دیوان دوم)

افسانہ خواں کا لڑکا کیا کہئے دیدنی ہے

قصہ ہمارا اس کا یارو شنیدنی ہے

(دیوان چہارم)

ظاہر ہے کہ اس طرح کے اشعار میں رندی اور ہوسا کی سے زیادہ تطن طبع اور رعایت لفظی کا کھیل ہے، اور ان کا اصل مقصد شہر آشوب کی روایت کا کم و بیش اجاگر ہے۔ شعر زیر بحث پر کلیم ہمدانی کے مطلع کا بھی اثر نمایاں ہے۔ لیکن میر نے اپنے شعر میں خوش طبع اور رعایت لفظی کو کلیم ہمدانی سے بہت زیادہ بڑھا دیا ہے اور اپنی طرح کا لالائی شعر لکھا ہے۔ ”دھوبی“ کے اعتبار سے کلیم ہمدانی نے ”شت“ لکھا تھا، میر نے ”میل دل“ (= میلے دل) کا دلچسپ ایہام رکھا۔ پھر مصرع ثانی میں ”دھولیں ہیں“ کہا۔ ”دھولینا“ کسی اردو لغت میں نہیں ملتا۔ فارسی لغت نگاروں میں سے بھی صرف خان آرزو نے ”چراغ ہرابت“ میں اس کی فارسی اصل لکھی ہے ”شت و شو کردن“۔ ”اور معنی لکھے ہیں“ برا بھلا کہنا، سرزنش کرنا، ”اردو میں“ دھویا جانا“ بمعنی ”بے حیا ہو جانا“ تو ہے۔ مثلاً غالب ع

دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے

لیکن ”دھولینا“ نہیں ہے۔ میر نے ”دھویا جانا“ اور ”شت و شو کردن“ کے طرز پر ”دھولینا“ بنالیا۔ معنی تو خانوادہ وی ہیں جو ”شت و شو کردن“ کے ہیں (برا بھلا کہنا، سرزنش کرنا) لیکن بے حیا ہو جانے کے مفہوم کا بھی اشارہ موجود ہے۔ شوخی اور زبانت سے بھرپور بہت دلچسپ شعر کہا ہے۔

ایک قول سننے میں آیا کہ ”دھولینا“ اور پرستوں کا محاورہ ہے، لیکن اس کی تصدیق نہ ہو سکی۔



ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”دھولیں“ پہنچاؤ اور اس کا مصدر ”دھولیا“ (پہنچاؤ) ہو، بمعنی تھپڑ مارنا۔ لیکن اس کی بھی تصدیق نہ ہوگی۔

۳۰۹۳ معشوق کے قد کو سرو سے تشبیہ دینا عام مضمون ہے۔ ترکی میں یہ اس قدر کثرت سے استعمال ہوا ہے کہ ترکی زبان میں ”سرو وال“ کے معنی ہی ”معشوق“ ہو گئے، جس طرح ہمارے یہاں ”دلربا“ کے ایک معنی ”معشوق“ ہیں۔ سرو قد کا مضمون سعدی اور خسرو اور حافظ کے یہاں نئے نئے معنوں سے استعمال ہوا ہے۔ شبلی نے شکایت کی ہے کہ شاعری کے ابتدائی زمانے میں شعر اسادہ اور سلیس بات کہتے تھے، لیکن بعد کے لوگوں نے تصنع اور پیچیدگی کو پسند کیا اور اس طرح شاعری ”خیالی مضامین“ سے بھر گئی۔ اس قول میں پہلی غلطی تو یہ ہے کہ مضمون چونکہ استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارے کو ہمارے یہاں حقیقت کی سطح پر پرستے ہیں، لہذا یہاں ”خیالی“ اور ”حقیقی“ کا امتیاز ہماری شعریات کے لئے بے معنی ہے۔ استعارہ بہر حال تخیل کا تقاضا ہے، اور اس حد تک تمام استعارے کسی نہ کسی طرح ”خیالی“ ہی ہوتے ہیں، دوسری غلطی شبلی کی یہ ہے کہ انھوں نے مضمون آفرینی کے اصول کو نظر انداز کر دیا ہے۔ مضمون آفرینی کا بنیادی عمل ہی یہ ہے کہ نیا مضمون پیدا کیا جائے، یا پرانے مضمون میں نئی جہت نکالی جائے، یا پرانے مضمون کو نئی طرح سے پیش کیا جائے۔ لہذا یہ بات ظاہر ہے کہ عام طور پر بعد کے شعرا پہلے کے شعرا سے زیادہ مضمون آفرینی کی کوشش کریں گے۔

قدیم فارسی شعرا نے سرو اور قد معشوق کے مضمون میں جوئی باتیں کہی ہیں، ان کو ہم زیادہ تر استعارے کے مخصوص عمل یعنی تبدل یا (substitution) کی ضمن میں رکھ سکتے ہیں۔ یعنی کسی چیز کی جگہ کسی اور چیز کو رکھ دینا۔ سبک بندی کے شعرا نے اپنے مضامین کی بنیاد (contiguity) (یعنی ”تقریب“) پر رکھی۔ تقریب سے مراد ہے کسی شے کے متلازمے کو مضمون کی بنیاد بنانا۔ رومن یا کہسین (Roman Jacobson) نے لکھا ہے کہ تبدل (substitution) عمل ہے استعارے کا، اور یہ شاعری کی صفت ہے۔ اس کے برخلاف تقریب (contiguity) عمل ہے کنایہ (metonymy) کا، اور یہ شاعری کی نہیں، بلکہ فکشن کی صفت ہے۔ یا کہسین کو اگر ہندوستانی شعریات سے واقفیت ہوتی تو اسے معلوم ہو جاتا کہ ہمارے یہاں (metonymy) یعنی کنایہ کے طریقوں کو بھی مضمون (= استعارہ) کی

بنیاد بنایا گیا ہے۔

مثال کے طور پر سرو اور قد کو لہجے۔ سرو چونکہ سیدھا، سبک اور سدا بہار ہوتا ہے، اس لئے معشوق کے قد کو اس سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اب یہاں سے تقریب کا عمل شروع ہوتا ہے۔ جنت میں جو درخت ہے (طوبی) وہ بھی سرو کے مانند ہے۔ لہذا قد = طوبی = سرو۔ اب قد کو ”موزوں“ بھی کہتے ہیں۔ لیکن مصرعے کو بھی موزوں کہتے ہیں۔ لہذا قد = موزوں = مصرع، اور قد = سرو = مصرع۔ موزونیت کو پرکھنے کا عمل تقطیع کرنا ہے۔ ”تقطیع“ کے ایک معنی ”آراکش“ بھی ہوتے ہیں اور ایک معنی ”کاٹنا چھانٹنا“ بھی ہوتے ہیں۔ لہذا قد = سرو = تقطیع = موزوں۔ اب محسن تاثیر کا شعر دیکھتے ہیں۔

اگرچہ یک سرو بہر معنائی آں قامت نیست  
چوں کہ تقطیع کند مصرع موزوں گردد  
(اگرچہ ایک ہی سرو اس (معشوق کی)  
قامت کے برابر معنائی نہیں رکھتا، لیکن  
سرو چونکہ تقطیع یعنی کاٹ چھانٹ، آراکش  
کرتا ہے، اس لئے وہ بھی مصرع موزوں  
ہو جاتا ہے۔)

اردو کے شعرا کو محسن تاثیر کا مضمون امکانات سے پر نظر آیا۔ لہذا اب بعض مثالیں اردو کی

دیکھئے۔

ہے پسند طبع عالی مصرع سرو بلند  
جب سے گلشن میں تراقد دیکھ کر موزوں ہوا

(دلی)

موزوں قد اس کا چشم کے میزاں میں جب تلا  
طوبی جب اس سے ایک قدم ادھ کسا ہوا

(شاکر ناجی)

غضب ہے سرو بانو حیا اس پری کے قد گلگون کو



یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصرع موزوں کو

(ناخ)

پہنچتا اسے مصرع تازہ و تر

قد یار سا سرد موزوں نہ اکا

(آتش)

خود میر کا شعر جو اس وقت زیر بحث ہے، مضمون آفرینی کی اسی ذخیرہ کی روشنی کڑی ہے۔ اس سلسلے میں دیوان سوم کے ایک شعر پر جو ۲۹۳ پر ہے، مفصل بحث گذر چکی ہے۔ دلی سے لے کر آتش تک کے اشعار جو میں نے اوپر نقل کئے اپنی اپنی جگہ مضمون آفرینی کا عمدہ نمونہ ہیں۔ ان کا تجزیہ کرنا اس وقت طول اہل ہوگا، لہذا صرف میر کے شعر زیر بحث پر گفتگو کرتا ہوں۔

(۱) ”سجیدہ“ بمعنی حلا ہوا، وزن کیا ہوا۔ یہی معنی ”موزوں“ کے بھی ہیں۔ لہذا ”سجیدہ“ بمعنی ”موزوں“ ہے۔ لیکن ”سجیدہ“ ہمارے یہاں ”قابل لحاظ، گہمیر“ (grave) کے معنی میں بھی آتا ہے۔ اور یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں۔ کیوں کہ سرو اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے، اور باغ کا ایک اہم جزو ہے۔ لہذا اس میں سنجیدگی ہے۔

(۲) اگر دوسرا مصرع پہلے سے موجود ہو، اور اس پر پہلا مصرع لگا یا جائے تو اسے ”پیش مصرع“ کہتے ہیں۔ لہذا ”پیش مصرع قد یار“ میں ”پیش مصرع“ ایک اور معنویت رکھتا ہے۔

(۳) شعری موزونیت معلوم کرنے کے لئے تقطیع کے علاوہ ایک طریقہ یہ ہے کہ ہم اپنے اندرونی سامع کو کام میں لا کر مصرعے کو گویا دل میں تولتے ہیں اور فیصلہ کرتے ہیں کہ موزوں ہے کہ نہیں، یا غارن از بحر ہے کہ نہیں۔ لہذا ”دل میں تولنا“ یہاں نہایت مناسب ہے۔

(۴) ”سجیدہ“ اور ”تولیں“ میں ضلع کا ربط ہے۔

(۵) سرو بھی موزوں ہے، لیکن یار اس سے زیادہ موزوں ہے۔ لہذا مصرعوں کی موزونیت

کے الگ الگ مدارج ہوتے ہیں۔ کوئی زیادہ موزوں ہوتا ہے، کوئی کم موزوں ہوتا ہے۔

(۶) ”ناموزوں“ بمعنی ”نامناسب“ بھی ہے۔ لہذا ایک معنی یہ ہوئے کہ سرو اگرچہ سنجیدہ

ہے، لیکن قد یار کا پیش مصرع بننے کے لئے نامناسب ہے۔ (ملاحظہ ہو آتش کا شعر جو اوپر نقل ہوا۔)

(۷) اس مضمون کو میر نے دیوان ششم میں یوں لکھا ہے

اس کی قامت موزوں سے کیا سرو برابر ہووے گا

ناموزوں ہی نکلے گا سنجیدہ کوئی جو بولے تک

یہاں معنی اور مضمون کی وہ جہیں نہیں ہیں جو شعر زیر بحث میں ہیں۔ مصرع ثانی پوری طرح کارگر نہیں ہے۔ شعر زیر بحث ہر طرح تک تک سے درست ہے اور شاہکار درجہ رکھتا ہے۔

۳۰۹/۳ دیوان اول میں اسی مضمون کا شعر بہت زیادہ مشہور ہے۔

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے

یعنی آگے بڑھیں گے دم لے کر

شعر زیر بحث دیوان اول کے شعر سے کہیں بہتر ہے، کیا یہ لحاظ اسلوب اور کیا یہ لحاظ معنی۔ لیکن چونکہ زیادہ تر لوگ دیوان اول سے آگے کم بڑھے ہیں، اس لئے زیر بحث شعر اکثر لوگوں کی نگاہ سے اوجھل رہا ہے۔ دیوان اول کا شعر خبریہ اسلوب میں ہے، جب کہ موجودہ شعر کا مصرع اولی انشائیہ ہے، اور اس کا مخاطب بھی خوب ہے۔ شعر کا منتظم کوئی اور ہے (مثلاً کوئی عارف، یا کوئی ایسا شخص جس نے دنیا کے رنج و غم بھگتے ہیں)۔ اور مخاطب میر کا نہیں، بلکہ کوئی عام شخص ہے۔ لہذا ایسا شخص جو موت کے اسرار سے آشنا نہیں، اور جو اس فکر میں ہے کہ موت کیا ہے اور کیوں ہے؟ پھر مصرع ثانی میں ”راہ کے ہیں“ بہت معنی خیز فقرہ ہے، کیوں کہ اس میں اس بات کا اشارہ ہے کہ عدم سے زیست، ہجر زیست سے عدم، اور عدم کے بعد، یہ سب ایک ہی سفر کی مختلف منزلیں ہیں۔ انسان عالم ارواح سے عالم اجسام میں آتا ہے تو تھک جاتا ہے، کیوں کہ یہ سفر بہت طویل ہے، اور مسافر کو بھی نہیں معلوم کہ یہ سفر کیوں اور کس طرح طے ہوا۔ پھر عالم اجسام میں زندگی خود ایک سفر ہے۔ اب موت ایک طرح کا قیام ہے، ایسا قیام جس کے بغیر چارہ نہیں۔ کیوں کہ سفر نے اتنا تھکا دیا ہے کہ کتنا گزیر ہو گیا ہے۔

لیکن اس رکنے میں کوئی تفرق، کوئی تماشا، کوئی آرام کا مشقہ نہیں، بس ایک چند لمحوں کا سوتا ہے۔ جیسے کوئی تھک کر سر راہ سو رہے۔ یعنی موت کوئی منزل نہیں، بلکہ طویل سفر کا ایک مختصر لمحہ، ایک عارضی قیام ہے۔ موت کے بعد بھی سفر ہے، اور منزل لا معلوم۔ ”بارے ماندے“ محاورے کے اعتبار سے



”مجھے ماندے“ کا مترادف ہے۔ لیکن لفظ ”ہارے“ میں اشارہ بہر حال پوشیدہ ہے کہ اس سفر میں کامیابی یا فتح نہیں۔ دنیا میں آنا ہو یا دنیا سے جانا ہو، دونوں صورتوں میں زیاں ہی زیاں ہے۔

اب مصرع ادنیٰ کے صرف و نحو کو دیکھئے۔ مصرع کی طرح پڑھا جاسکتا ہے۔

(۱) موت کا وقت اس رستے میں کیا ہے؟ میرے کچھتے ہو؟

(۲) موت کا وقت اس رستے میں، کیا ہے میرے؟ کچھتے ہو؟

(۳) موت کا وقت؟ اس رستے میں کیا ہے؟ میرے کچھتے ہو؟

(۴) موت کا وقت اس رستے میں کیا ہے میرے؟ کچھتے ہو؟

(۵) موت کا وقت اس رستے میں کیا ہے؟ میرے کچھتے ہو؟

ہر قرأت میں معنی تھوڑے بہت بدل جاتے ہیں۔ اسی طرح مصرع ثانی میں بھی وقفے کے کئی

امکانات ہیں۔

(۱) ہارے ماندے راہ کے ہیں، ہم لوگ کوئی دم سولیں ہیں

(۲) ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم لوگ، کوئی دم سولیں ہیں

(۳) ہارے ماندے، راہ کے ہیں ہم لوگ، کوئی دم سولیں ہیں

(۴) ہارے ماندے راہ کے ہیں، ہم لوگ کوئی دم سولیں ہیں

یہاں ہر قرأت کے ساتھ معنی تو نہیں بدلے، لیکن فضا اور تاثر بدل جاتے ہیں۔

اس غزل کے چاروں شعروں میں میر کی فن کارانہ مہارت اور شعور کی گہرائی نئے رنگوں میں

جلوہ کر ہوئی ہیں۔ دیوان چہارم کی ترتیب کے وقت میر کی عمر ستر سے کچھ متجاوز تھی۔ ایسے شعراں عمر میں

کہہ لینے کے بعد وہ جو دعویٰ بھی کرتے روا تھا۔

ایک دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ اس مضمون کے برخلاف میر نے موت کو ایسا سفر بھی اکثر کہا

ہے جسے المعلوم کی جانب یا المعلوم کے اندر سفر (journey into the unknown) کہہ سکتے ہیں

اور جس کے مسافر کو خوف و اندیشہ لاحق ہوتا ہے۔

اندیشے کی جاگہ ہے بہت میر جی مرنا

در پیش عجب راہ ہے ہم نو سفروں کو

(دیوان دوم)

راہ عجب پیش آئی ہم کو یاں سے تنہا جانے کی

یارو ہدم ہمرانی ہر گام پچھڑتے جاتے ہیں

(دیوان پنجم)

ان اشعار پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ یہ خیال رہے کہ موت اور زندگی دونوں کے لئے سفر کا مضمون لاتے

ہیں۔ یعنی زندگی کو بھی ”سفر“ کہتے ہیں اور موت کو بھی ”سفر“ کہتے ہیں۔ غالباً یہ خصوصیت صرف اردو

فارسی زبانوں میں ہے کہ ایک ہی استعارہ دو بالکل متضاد حقائق کے لئے استعمال ہو سکتا ہے۔ اردو میں تو

یہ اور بھی حیرت انگیز حد تک ہے کہ لفظ ”کل“ گزشتہ دن کے لئے بھی ہے اور اگلے دن کے لئے بھی۔

یہاں بھی وہی بات ہے کہ گذر جانا دونوں میں مشترک ہے۔ ایک ”کل“ وہ جو گذر گیا اور ایک ”کل“ وہ جو

”آج“ کے گزرنے کے بعد آئے گا۔



۳۱۰

وہ نہیں اب کہ فریبوں سے لگا لیتے ہیں  
ہم جو دیکھیں ہیں تو دے آکھ چرا لیتے ہیں

کچھ تفاوت نہیں ہستی و عدم میں ہم بھی  
انھ کے اب قافلہ رفتہ کو جا لیتے ہیں

ہار کی ہارے دے طالع کی ٹکٹی سے بھی  
پھول سا ہاتھوں میں ہم اس کو اٹھا لیتے ہیں

ہم فقیروں کو کچھ آزار تھیں دیتے ہو  
یوں تو اس فرقتے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

۳۱۰/۱ "وہ نہیں" کے دو معنی ہیں۔ (۱) اب وہ بات نہیں۔ (۲) اب معشوق وہ شخص نہیں رہ گیا، مضمون کے لحاظ سے بھی شعر اچھوتا ہے، اور ابہام الگ قابلِ داد ہے۔ پہلے تو معشوق فریب دے کر لہجہ لیتا تھا۔ "فریب" کی نوعیت نہیں ظاہر کی ہے، لیکن "فریبوں" کہہ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ فریب بہت سے تھے اور کئی طرح کے تھے۔ مثلاً یہ فریب دیا کہ ہم تھیں پسند کرتے ہیں۔ یا یہ کہ ہم رقیبوں سے تنگ ہیں، لیکن تم کو اچھا آدمی سمجھتے ہیں۔ یا یہ کہ خوب بناؤ سنگار کیا اور اپنے حسین ہونے کا فریب دیا۔ یا یہ کہ اپنے کو بہت نرم دل دکھایا۔ یا تنکھم کی شاعری میں دلچسپی ظاہر کی۔ وغیرہ۔ "لگا لیتے ہیں" بھی خوب فقرہ ہے، لیکن کیونکہ اس معشوق کی چالاکی، اس کا شوق شکار، اس کی ایک طرح کی عامیانہ (vulgar) اور عیار اندہ ذہنیت، ان سب کا اشارہ موجود ہے۔

دوسرے مصرعے میں کہا گیا کہ بجائے فریب کاری کے اب معشوق آنکھ چرا لیتا ہے، یعنی اب عاشق سے پہلو جڑی کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ معشوق کو اب عاشق سے دلچسپی نہیں رہ گئی، بلکہ وہ اس سے اکتا گیا ہے۔ اس تبدل حال کی وجہ نہیں بیان کی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اب معشوق کو کسی سے عشق صادق ہو گیا ہو اور اب اس نے اپنی پچھلی حرکتیں ترک کر دی ہوں۔ ہو سکتا ہے معشوق کو کسی ایک عاشق کو مسلسل لہجھاتے رہنے کے بجائے نئے نئے عاشقوں کو گرفتار کرنے میں لطف آتا ہو۔ ہو سکتا ہے تنکھم کو اپنے دام فریب میں پھنسا کر، اس کا دین دنیا خراب کر کے معشوق نے سوچا ہو کہ اس شخص کے ساتھ منصب معشوقی نبھالیا، اب اس کے پاس کیا رکھا ہے جو اس وقت ضائع کیا جائے؟ چلو اب کسی اور کو رہجھاتے ہیں۔

غرض کہ محاملات عشق کی ایک پوری دنیا بظاہر سادہ سے شعر میں آباد ہے۔ یہ شعر اس قدر دھوکے باز ہے کہ دس میں سے نو بار ہم اس پر سے سرسری گزر جائیں گے۔ لیکن اگر خوش قسمتی سے کبھی نگاہ ٹھہری، تو پتہ لگتا ہے کہ اس بظاہر سادہ شعر میں بڑے اونچے نیچے ہیں۔

۳۱۰/۲ اہل دل کے لئے زندگی سے موت کی طرف گزراں کوئی بڑی بات نہیں۔ وہ جب چاہیں جان کو جان آفرین کے سپرد کر دیں۔ اس مضمون پر بہت عمدہ شعر ۶۰۳ پر ملاحظہ ہو۔ شعر زیر بحث میں مضمون وہی ہے لیکن اسے بالکل نئے اور بے تکلف لہجے میں بیان کیا گیا ہے۔ مرنے والوں کو "قافلہ رفتہ" کہہ کر یہ کنایہ رکھ دیا ہے کہ ہم بھی سفری میں ہیں (ملاحظہ ہو ۳۰۹/۴)۔ یہ واضح نہیں کیا کہ قافلہ کو آگے کیوں جانے دیا اور خود اس کے ساتھ کیوں نہ گئے۔ (غالبا اس وجہ سے، کہ ہستی و عدم میں کچھ تفاوت نہیں، اور ہم چاہیں گے تو دم زدن میں قافلہ رفتہ کو جا لیں گے۔ یا غالباً اس وجہ سے کہ سفر کا پڑاؤ بہت دلچسپ تھا، اس لئے رک گئے۔) مصرع ثانی میں حال کو مستقبل کے معنی میں خاص اردو روزمرہ کے مطابق استعمال کیا ہے۔ اس طرح بات کا فوری پن اور زور بڑھ گیا ہے۔ گویا قافلہ رفتہ کو جا لینا آسان ہے کہ یہ کام ابھی ابھی ہمارے سامنے انجام پائے گا۔ نکتہ یہ ہے کہ جس طرح ہمارے لئے ہستی اور عدم ایک ہیں، اسی طرح حال اور مستقبل بھی ایک ہیں۔ ہستی برابر ہے حال کے، اور عدم برابر ہے مستقبل کے۔ "ہم بھی" میں اشارہ بھی ہے کہ ایسا کام اور اہل دل کر چکے ہیں۔ گویا یہ ہم جیسوں کے لئے عام بات



یہ بھی غور ہے کہ "کافلہ رفتہ" حقیقت کی حقیقت ہے اور استعارے کا استعارہ، پھر مصرع ثانی میں "اب" کا لفظ جان بوجہ کر رکھا ہے کہ یہ کام ہم ابھی ابھی کرنے جا رہے ہیں (یعنی ابھی یہ ارادہ کیا ہے) اور آگے گئے ہوئے لوگوں کو جالیہا ابھی ابھی ہوگا۔ یہ میر کا خاص انداز ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے لفظوں میں اتنے معنی بھر دیتے ہیں۔

۳۱۰۳ ڈاک ریڈ (Jacques Derrida) کا مشہور نظریہ یہ ہے کہ متن کو اگر غور سے پڑھیں تو معنی کی تشکیل نظر آتی ہے۔ یعنی جو معنی بظاہر متن میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں وہ مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں اور جو معنی مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں وہ مرکزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ دریدہ اکا یہ خیال تمام بیانات کے بارے میں ہے، کیوں کہ وہ ادبی اور غیر ادبی متن میں کوئی خاص فرق نہیں کرتا۔ دریدہ کا نظریہ تمام متنوں پر صادق بھی نہیں آتا۔ اور یہ کوئی تنقیدی نظریہ نہیں کیونکہ اس کا تعلق فلسفہ لسان سے ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض متن ایسے ہیں جن پر اس کا تکیب معنی کا نظریہ صادق آتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں بظاہر تو معشوق کی نزاکت کا مضمون ہے، اور مصرع ثانی، جو نزاکت کی دلیل قائم کرتا ہے وہ حاشیہ پر ہے، (peripheral) ہے کیوں کہ وہ مرکزی مرکز ہوتا ہے اور دلیل اس کی (periphery) یا فرغ ہوتی ہے۔ لیکن معشوق کو پھول کی طرح ہاتھوں میں اٹھا لیا انا موثر erotic پیکر ہے کہ معشوق کی نزاکت کا بیان محض ذیلی اور کنارہ کش (peripheral) ہو جاتا ہے، اور معشوق کے ساتھ جنسی موانست و ملاہست کا تصور فوری طور پر اڑ کر رہتا ہے۔

اب معنی کے بعض پہلو اور دیکھئے، شعر شروع ہوتا ہے معشوق کی نازکی کے بیان سے۔ لیکن پہلے تین لفظوں (نازکی ہائے رے) کے بعد پورے مصرعے میں فیصیح کی یادری اور اس یادری کے کبھی کبھی ہی واقع ہونے کا بیان ہے۔ (طالع کی کوئی سے کبھو۔) پھر معشوق کی "نازکی" کے متوازن تقدیر کی "کوئی" ہے۔ "طالع" کے اسل معنی ہیں "ستارہ"۔ معشوق خود ستارہ ہے (یعنی عاشق کے لئے سعد ستارہ ہے) اور ستارے کی طرح خوب صورت بھی ہے۔ لیکن وہ ستارے کی طرح دور بھی ہے اور آسانی سے ہاتھ بھی نہیں لگتا۔ اب دیکھئے کہ جب وہ ہاتھ لگا بھی تو اس نے اتنا ہی موقع دیا کہ عاشق اسے گود میں اٹھا

اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۳۲۱/۲، جہاں معشوق کے لئے پھول کا استعارہ ہے اور اس کو گود میں اٹھا لینے کا مضمون ہے۔ شعر زیر بحث میں لفظ "نازکی" خاص اہمیت کا حامل ہے، کیوں کہ جب مضمون یہ ہے کہ ہم معشوق کو پھول کی طرح اٹھا لیتے ہیں تو معشوق کی صفت "نازکی" نہیں بلکہ لطافت ہوگی، کہ وہ پھول کی طرح ہلکا ہے۔ پھر "نازکی" کیوں کہا؟ اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ جب معشوق کو آغوش میں لے کر اٹھا یا تو اس کے بدن کی نرمی اور نزاکت کا احساس ہوا، اور یہ احساس اتنا گہرا اور پاکدامن تھا کہ گود میں اٹھانے کے واقعے کی سب سے اہم بات جو یاد رہی وہ معشوق کی لطافت نہیں، بلکہ اس کی نزاکت تھی، کہ اس کا جسم کس قدر نرم و نازک تھا، ممکن ہے انگلیوں کے نشان پڑ گئے ہوں۔

۳۱۰۴ شعر کا مضمون اور اسلوب دونوں دلچسپ ہیں۔ منظم اور مخاطب دونوں ہی محض کنائے کے ذریعہ متعین کئے گئے ہیں۔ یعنی "ہم فقیروں" سے مراد عاشق (اور شاید عاشقان صادق) ہیں اور "تھیں" سے مراد "معشوق" ہے۔ لیکن عاشقوں کا تشخص لفظ "فقیروں" سے قائم کر کے یہ کنا یہ بھی رکھ دیا ہے کہ یہ محض دنیا دار لوگ، یا معمولی عاشق نہیں ہیں۔ یہ لوگ اللہ والے ہیں، کیوں کہ لوگ ان سے دعا کے طالب رہتے ہیں۔ دوسرا کنا یہ اس بات کا ہے کہ لوگ ان کے ساتھ نیکی کرتے ہیں، اور اس کے بدلے میں وہ لوگوں کو دعا دیتے ہیں۔ یعنی فقیروں سے دعا لیا اس بات کا مفہوم رکھتا ہے کہ لوگ ان کے ساتھ بھلائی کرتے ہیں۔

اس معنی کا ایک اور پہلو دیکھئے۔ عام طور پر تو عاشق ہی مطالب ہوتا ہے۔ عاشق کا کام معشوق سے کچھ حاصل کرنا ہے (بوس، تہنم، التفات، دقا، وغیرہ) اور معشوق کا کام عاشق کی تمنا پوری نہ کرنا (یعنی اسے کچھ نہ دینا) ہے۔ لیکن شعر میں کہا یہ جارہا ہے کہ عاشقوں سے لوگ دعا لیتے ہیں، اور معشوق انہیں آزاد دیتا ہے۔ یعنی اس شعر کے مضمون کی حد تک مساوات یہ قائم ہوتی ہے کہ عاشق کا کام دعا دینا ہے، اور معشوق کا کام کچھ نہ دینا نہیں، بلکہ دعا حاصل کرنا ہے۔ لیکن معشوق (آزار) دیتا ہے، اپنے مرتبے کے مطابق کام نہیں کرتا۔ اور عاشق اس درجہ بے نیاز یا بے غرض ٹھہرتا ہے کہ وہ کچھ مانگتا نہیں، بلکہ لوگوں کو دعا ہی دیتا ہے۔ عاشق دامن نہیں پھیلاتا بلکہ لوگوں کے دامن میں دعا ڈالتا ہے۔ اور معشوق، جسے کچھ



اسنے کی ضرورت نہیں، بے وجہ آزاد رہنا نظر آتا ہے۔ لہذا تمام خلقت کا مل ایک طرف ہے (فقیروں سے) (عالیہ) اور معشوق کا مل ایک طرف ہے (فقیروں کو آزاد دینا)۔

چھوٹے چھوٹے الفاظ کا حسن اور معنویت اس شعر میں بھی دیدنی ہیں۔ ”کچھ“، ”تھیں“، ”یوں تو“، ”سب لوگ“، یہ سب الفاظ شعر میں معنی اور اس میں بیان کردہ صورت حال کو زمرہ کی برجستگی اور بے تکلفی عطا کرتے ہیں۔ عاشقوں کے کردار میں جب پر لطف گھریلو اپنائیت اور درویشانہ سادگی اور وقار ہے۔ اور معشوق محض کھانڈرا اور چلبلا نہیں، بلکہ بالارادہ آزار پہنچانے کی عادت والا شخص ہے۔ مکالمے کا لہجہ بھی خوب ہے۔ اس میں یہ کناہ بھی ہے کہ کسی جگہ معشوق اور متکلم کا سامنا ہوا ہے اور معشوق کو اتنی فرصت بھی ہے کہ وہ متکلم کی بات سن لے۔ شاید کہیں سر راہ ملاقات ہو گئی ہے، لیکن معشوق بات سننے پر راضی ہے۔

کیا سر جنگ و جدل ہو بے دماغ عشق کو  
صلح کی ہے میر نے ہفتادو دولت سے یاں  
سر جنگ و جدل = لڑائی  
جھگڑے کا ارادہ اس سے  
دلچسپی

۳۱۱/۱ اس شعر میں کناہے بہت خوب ہیں۔ (۱) مصرع ثانی میں میر کا ذکر ہے اور مصرع اولیٰ میں ”بے دماغ عشق“ کا۔ لہذا کناہے سے بات ثابت کی کہ ”بے دماغ عشق“ سے ”میر“ مراد ہے۔ (۲) ہفتادو دولت کی صفت، یا ان کا کام جنگ و جدل ہے۔ اس بات کا کناہ یہ یوں رکھا کہ پہلے مصرعے میں ”جنگ و جدل“ کا ذکر کیا، اور دوسرے مصرعے میں ”ہفتادو دولت“ کا ذکر کیا۔ (۳) ”یاں“ میں دو کناہے رکھے۔ اول تو یہ کہ ”یاں“ سے مراد یہ دنیا ہے جس میں بہتر فرقتے بستے ہیں۔ دوسرا کناہ اس بات کا کہ اپنی زندگی کے اس مقام پر آ کر، جب میر بے دماغ عشق ہو گیا تو اس نے صلح کر لی۔ یعنی بہتر فرقوں کی آویزش سے بچنے کا طریقہ یہ ہے کہ انسان بے دماغ عشق ہو جائے۔ (۴) ہفتادو دولت سے بظاہر مسلمانوں کے بہتر فرقے مراد ہیں (مشہور ہے کہ ایک زمانہ ہوگا جب اہل اسلام بہتر فرقوں میں منقسم ہوں گے، لیکن ان میں ایک ہی فرقہ راہ راست پر ہوگا۔ جناب ضیف نجفی نے اسے حدیث قرار دیا ہے لیکن میں نے اس کا استعمال نہیں کیا کیونکہ یہ میر سے موضوع سے خارج ہے)۔ لیکن بہتر فرقے تمام دنیا کے لوگوں کا استعارہ بھی ہیں۔

مزید خوبیاں اس شعر میں حسب ذیل ہیں۔ میر کا ذکر واحد غائب کے صیغے میں کر کے متکلم کا ابہام پیدا کر دیا، کہ متکلم کوئی اور شخص ہے اور میر کوئی اور شخص۔ پھر واحد غائب میں مڑ کر ہونے کے باعث میر میں ایک خاص وقار اور رکھ رکھاؤ پیدا ہو گیا۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتا: صلح کی ہے ہم نے تو ہفتادو دولت سے یاں

تو اس میں وہ وزن نہ ہوتا جواب ہے۔ اگر خود میر کو متکلم فرض کیا جائے تو بھی یہ وزن و وقار باقی رہتا ہے، پھر بہتر کے بہتر فرقوں سے صلح کرنے کے معنی یہ ہیں کہ میر کو اس بات سے چنداں غرض نہیں کہ ان میں سے کون راہ راست پر ہے۔ بے دماغی کا یہ عالم ہے کہ سب کو ایک برابر سمجھتے ہیں، کسی کو اس



لاؤں نہیں سمجھتے کہ اس سے دوستی کی جائے، یا دشمنی کی جائے۔

اب یہاں سے مضمون کی نئی جہت پیدا ہوتی ہے کہ جن لوگوں کو عشق نے بے دماغ کر دیا ہے ان کو دنیا کے لوگوں اور ان کے فرق و اختلاف سے کوئی غرض نہیں رہ جاتی۔ ان کے لئے سب فرقتے ظاہر پرست ہیں، یا ناقابل اعتنا ہیں۔ حقیقت صرف وہاں ہے، جہاں عشق ہے، باقی سب بقول اقبال "شیشہ بازی" ہے۔

"بے دماغ عشق" سے مراد ہے وہ شخص جس کو عشق نے نواز کر مغرور کر دیا ہو، یعنی وہ شخص جسے اپنے عشق پر اتنا فخر ہو کہ وہ مغرور ہو گیا ہو۔ یا پھر وہ شخص جس کو عشق نے نخوت سے بھر دیا ہو، یا چڑچڑا کر دیا ہو۔ (چڑچڑا اس معنی میں کہ وہ مہم ہیزار ہو گیا ہو۔) "بے دماغی" اس قسم کے چڑچڑے پن، یا نخوت کو کہتے ہیں جس میں استغنا، عدم دلچسپی اور کسی کی پروا نہ کرنے کا منہر بھی ہو۔ چنانچہ بیدل کا نہایت عمدہ شعر ہے۔

درہائے فردوس و ابود اسرور

از بے دماغی کس قسم فردا

(آج جنت کے دروازے کھلے ہوئے

تھے، لیکن ہم نے بے دماغی سے کہا کہ آج

نہیں بکل۔)

اس پس منظر میں ہفتاد و دو ملت سے صلح کرنا بھی بہت معنی خیز ہو جاتا ہے۔ یعنی صلح اس لئے نہیں کی ہے کہ لانے کا پار نہیں ہے، یا جنگ سے گریز ہے۔ صلح صرف اس لئے کی ہے کہ کسی کو اپنا مد مقابل نہیں سمجھتے۔ جیسا کہ والٹر سیون لینڈر (Walter Savage Landor) کی نظر میں ہے۔

I strove with none, for none was worth my strife.

(ترجمہ: میں نے کسی سے آویزش نہ کی، کہ کوئی میری آویزش کے لائق ہی نہ تھا۔)

ہفتاد و دو ملت کا مضمون ذوق نے ایک شعر میں اچھا نامہ حاسبے، اور ایک پہلو بھی نکالا ہے۔

لیکن ان کے یہاں میر کے مقابلے میں معنی کی کمی ہے۔

ہفتاد و دو فریق حسد کے عدد سے ہیں

اپنا ہے یہ طریق کہ باہر حسد سے ہیں

ذوق خود کو حسد سے باہر، اس لئے بہتر فرقوں کے باہر رکھتے ہیں۔ لیکن میر ان فرقوں کو توجہ کے قابل ہی نہیں سمجھتے۔ ہذا میر کا شعر صحیح معنی میں بے دماغی کا شعر ہے، اور یہ بے دماغی اس لئے قیمتی ہے کہ عشق کی پروردہ ہے۔ ذوق کے یہاں یہ بات بہر حال پر لطف ہے کہ "حسد" کے اعداد بہتر (۷۲) ہیں یعنی اگر حسد نہ ہوتا تو ملتوں میں اتنا افتراق نہ ہوتا۔



۳۱۲

داغ فراق سے کیا پوچھو ہو آگ لگائی سینے میں  
پہنائی سے وہ نہ لگا تک آ کر اس بھی مینے میں

گو نوحہ کے پتی گل کی گویا وہ ترکیب بنائی ہے  
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیکے مینے میں

دل نہ ٹٹولیں کاش کہ اس کا سردی مہر تو نکلا ہے  
پاؤں اس کو گرم مہاوار پار ہمارے کھینے میں

۳۱۲/۱ یہ شعر اپنی طرح کے کمال کا نمونہ ہے، کہ مضمون بہت معمولی ہے لیکن ذرا ذرا سے الفاظ میں  
معنی کے کئی امکانات رکھ دیے ہیں۔ لہذا اس کو خالص معنی آفرینی کا شعر کہہ سکتے ہیں۔ کیفیت اس پر  
مستزاد ہے۔

لفظ ”سے“ کو فارسی ”از“ کا ترجمہ فرض کریں تو اس کے معنی ہوں گے، ”ہارے میں،  
بابت۔“ اب مصرعے کے معنی حسب ذیل ہوں گے: (۱) داغ فراق کے ہارے میں کیا پوچھتے ہو، اس  
داغ نے تو سینے میں آگ لگا دی۔ (۲) داغ فراق کے ہارے میں کیا پوچھتے ہو، معشوق نے تو سینے ہی میں  
آگ لگا دی۔

اگر ”سے“ کو عام معنی میں فرض کریں تو حسب ذیل معنی پیدا ہوتے ہیں، (۱) کیا پوچھتے ہو،  
اس (معشوق) نے تو داغ فراق سے (یعنی داغ فراق کے ذریعہ) سینے میں آگ لگا دی۔ (۲) داغ  
فراق سے کیا پوچھتے ہو؟ (مجھ سے پوچھو) معشوق نے سینے میں آگ لگا دی۔ (۳) داغ فراق کے ذریعہ  
معشوق نے سینے میں آگ لگا دی۔ اب حال کیا پوچھتے ہو؟

مصرع ثانی میں ”سے“ اور ”مینے“ کی رعایت دلچسپ ہے۔ ”داغ“ اور ”سے“ میں ضلع کا ربط  
ہے (پانچ میں بھی داغ ہوتا ہے)۔ (معنی کا مزید لطف یہ ہے کہ داغ کسی چیز کے لگنے سے پیدا ہوتا ہے  
(مثلاً کاکل لگ جائے تو داغ بن جاتا ہے) اور یہاں داغ اس لئے ہے کہ معشوق سینے سے آ کر نہ لگا۔  
”اس بھی مینے میں“ یہ اشارہ ہے کہ پہلے بھی کئی مینے ایسے گذرے جن میں معشوق آ کر سینے سے نہ لگا۔  
اس طرح یہ لفظ بھی پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر سینے سے لگتا تو آگ نہ لگتی، یعنی داغ اور آگ دونوں ہی  
چیزیں ایسی ہیں کہ کسی چیز کے لگنے سے پیدا ہوتی ہیں، اور یہاں یہ کہا جا رہا ہے کہ کوئی چیز لگتی (معشوق  
ہمارے سینے سے لگتا) تو داغ اور آگ نہ لگتے۔

۳۱۲/۲ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان سوم میں کہا ہے۔

برنگ برنگ گل ساتھ ایک شادابی کے ہوتا ہے  
عرق چھیں بھیکتا ہے دلبروں کے جب پیمینوں سے

لیکن شعر زیر بحث میں لفظ ”چولی“ کے اشارے جس قدر لطیف اور شہوانیاتی (erotic)  
ہیں، لفظ ”عرق چھیں“ اسی قدر ان نزاکتوں سے عاری ہے، اور مصرع گوگراں اور پر تکلف بناتا ہے۔ پھر  
یہاں رنگ بدن کا ذکر ہے، جب کہ دیوان سوم میں رو مال کی رنگینی کا تذکرہ ہے۔ یہ درست ہے کہ معشوق  
کے بدن سے رنگ چلنے کا مضمون بھی بہت عمدہ ہے، لیکن اس کو صرف رو مال تک محدود کر دینے سے مضمون  
کی جنسیت بہت کم ہوگئی۔ مصحفی نے خوب کہا ہے۔

اس کے بدن سے حسن نکلتا نہیں تو پھر

لہریز آب و رنگ ہے کیوں حیرت من تمام

شعر زیر بحث میں حیاتی، بھری اور محسوساتی اشارے غصب کے ہیں۔ سینے کے باعث  
باریک کپڑا بدن پر جگہ جگہ چپک جاتا ہے۔ اس طرح رنگ گل کی شکل جا بجا نظر آتی ہے۔ اب لفظ ”رنگ“  
کی دوسری معنویت واضح ہوئی، کہ یہ محض کون یا (colour) کے معنی میں نہیں، بلکہ ”کیفیت“ کے معنی میں  
بھی ہے۔ یعنی بدن کی کیفیت، اس کا حسن، تب دیکھو جب چولی بھیک کر بدن سے جگہ جگہ چپک جائے  
دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بھی بہت خوب ہے۔ خاص کر مصرع ثانی میں تحسین، استعجاب، اور معشوق



کے حسن پر ایک طرح کی مہابت بھی ہے، کہ ہمارا معشوق اس قدر خوب صورت ہے! پھر اس میں ایک مثالی صورت حال بھی مذکور ہے، کہ اگر بدن کے رنگ کا سبب لطف اٹھاتا ہے تو اسے اس وقت دیکھو جب پوندی پسینے سے ہنسی ہوئی ہو۔

اس بات کو واضح نہ کر کے، کہ پسینہ کیوں آیا ہے، میر نے کئی طرح کے جنسی اور وقو عاتی امکانات رکھ دیے ہیں اور شعر کو انتہائی طبع بنا دیا ہے۔ (۱) پسینہ جنسی پہچان کے باعث ہے۔ مثلاً میری کے شعر ہیں۔

اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ  
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوہ رسیدہ  
(دیوان چہم)

جو عرق تحریک میں اس رنگ مر کے منہ پہ ہے  
میر کب ہووے ہیں گرم جلوہ تارے اس طرح

(دیوان چہارم)

(۲) پسینہ گرم رفتاری کے باعث ہے۔ (اس کا بھی اشارہ دیوان چہارم کے منقولہ بالا شعر میں ہے۔)  
(۳) شرم کے باعث ہے۔ (۴) اختلاط کی گرمی پسینے کا باعث ہے۔ (۵) کسی گھریلو کام (مثلاً باورچی خانے کے کام، یا گھر میں کسی بھی محنت کے کام) کی وجہ سے پسینہ آگیا ہے۔ آخری صورت کی رو سے معشوق کوئی گھریلو لڑکی یا بیوی ہے اور منتظم اس سے مکمل آشنائی کی منزل میں طے کر رہا ہے۔ ہر صورت میں بیکری کی لطافت اور اس کا فوری پن برقرار رہتے ہیں۔

معشوق کو برہنہ دیکھنا اور نہ بھی دیکھنا، یا معشوق کو جلوں کے باوجود برہنہ دیکھ لینا، میر کا خاص انداز ہے۔ اور اس خاص انداز میں بھی یہ شعر ممتاز و شاہکار ہے مصرع اولیٰ میں لفظ ”ترکیب“ توجہ کا مستحق ہے کہ یہ ترکیب معشوق کے بدن کے مختلف اجزاء کی ہو سکتی ہے، یا اس نقش و نگار کا گل بوٹے کی جو پسینے کے باعث کپڑے کے بدن سے چپک جانے کی بنا پر نظر آ رہا ہے۔ دونوں میں لباس ہی برہنگی کا کام کر رہا ہے۔ پسینے کا مضمون ہمارا کس قدر شکل ہے، اس کا اندازہ کرنے کے لئے نظیر اکبر آبادی کا شعر ملاحظہ ہو۔

سراپا موتیوں کا پھر تو اک گچھا وہ ہوتی ہے  
کہ کچھ وہ شگ موتی کچھ پسینے کے وہ تر موتی

اسی تفصیل بیان کرنے کے باوجود بیکری بن سکا، شگ موتی، تر موتی، اور معشوق کو موتیوں کا گچھا بیان کرنا، ان میں معشوق کے حسن کی جگہ چمک کے داغوں کا تصور پیدا ہوتا ہے۔

۳۱۲۳ یہ شعر مضمون اور اسلوب دونوں اعتبار سے بے نظیر ہے معشوق کی سرد مہری تو سب پر ظاہر ہے، لیکن ابھی یہ بات ظاہر نہیں ہے کہ وہ منتظم کی طرف سے اپنے دل میں کینہ بھی رکھتا ہے۔ سرد مہری تک تو ٹھیک ہے، کہ ہم معشوق سے یہ توقع کیوں رکھیں کہ وہ ہمارے لئے کسی گرم جوشی کا اظہار کرے۔ لیکن اگر اس کے دل میں ہمارے لئے کینہ ہو، اور یہ بات کھل بھی جائے تو ہم چشموں میں بڑی بے عزتی ہوگی۔ لہذا منتظم تمنا کرتا ہے کہ خدا کرے ہمارے یار دوست (یار قریب) معشوق کے دل کا حال ٹٹولنے کی سعی نہ کریں کیوں کہ اگر وہ اس کا دل ٹٹولیں گے تو ممکن ہے انھیں پتہ لگے کہ وہ صرف سرد مہری نہیں، بلکہ منتظم کی طرف سے کینے میں گرم بھی ہے، یعنی اس سے عملاً اور ذہناً کینہ رکھتا ہے۔

ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ابھی یہ بات خود منتظم پر ثابت نہیں کہ معشوق کے دل میں اس کے لئے کینہ ہے۔ منتظم کو معشوق کے دل کا حال معلوم نہیں، لیکن اسے خوف ہے کہ جس طرح معشوق ہمارے لئے سرد مہر ہے، اسی طرح ممکن ہے وہ گرم کینہ بھی ہو۔ یعنی یہ معشوق سے زیادہ خود عاشق کے دل کا پور ہے جو عاشق کے دل میں کھٹک پیدا کر رہا ہے۔

کیا یہ لحاظ مضمون، اور کیا یہ لحاظ قوت تخیل، کیا یہ لحاظ وقو عہ اور کیا یہ لحاظ مطالعہ نفسیات عاشق اپنی طرح کا جواب ہے۔ اس طرح کی تخیل غالب کے یہاں بھی نہیں، اوروں کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔

میر نے معشوق کو سرد گرم کہیں اور جگہ بھی کہا ہے مثلاً

اک عمر مہرورزی جن کے سبب سے کی تھی

چاٹتے ہیں میر اس کو سرد گرم کہیں ہمارا

لیکن یہ شعر ذریعہ شاعر کا پاسنگ بھی نہیں، کیوں کہ اس میں کسی قسم کا اسرار، کوئی داخلی تناؤ نہیں۔ ”بہار غم“ میں ہے کہ ”گرم کہیں“ کتنا یہ ہے ”دشمن قوی“ کا، اور سندھ میں امیر خسرو کا ایک شعر لکھا



ہے۔ ان معنی کی راست میر کے محول یا اشعر کا رتبہ ۷۰ جانا ہے، اور شعر زیر بحث کی خوبصورتی میں تو مزید اضافہ ہوتا ہے۔ لیکن ”مہر و رازی“ کا فقرہ یقیناً بہت تازہ اور دلچسپ ہے۔ ”مہر“ بمعنی ”سورج“ کے لحاظ سے ”سرگرم“ اس کے ضلع کا لفظ ہے۔

یوں کام رہیں گے کب تک جی میں ہے اک کام کریں  
دروا ہو کر مارے جاویں اس کو بھی بدنام کریں

۳۱۳ ”اک کام“ کے معنی ہیں ”وہ جس کا مقصد پورا نہ ہو۔“ یہ لفظ فارسی ہے۔ ”کام“ بمعنی ”کرنے کی چیز“ پرا کرتی ہے۔ اس کی اصل شکر ت میں ”کرم“ ہے۔ یہاں یہ دو لفظ اس خوبی سے استعمال ہوئے ہیں کہ گمان گذرتا ہے دونوں کی اصل ایک ہے۔ اگر سرسری طور پر چھیں یا نہیں تو ملبوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب تک ہم سے کوئی کام نہ ہوا، جی چاہتا ہے کچھ کام کر گذریں۔ زبان کو اس طرح اجنبی بنا کر استعمال کرنا بھی استعاراتی کارگذاری ہے۔

اب معنی پر غور کیجئے۔ اب تک ہم اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ لہذا جی چاہتا ہے ایک کام کر ڈالیں۔ یہ بات ظاہر نہیں کی ہے کہ مقصد ہے کیا؟ مصرع ثانی میں بالکل نئی جہت پیدا ہوتی ہے، کہ ہمیں اپنی رسوائی، موت، اور معشوق کی رسوائی منظور ہے۔ گویا معشوق کا انکسار، یا معشوق کا وصال مقصود نہیں ہے۔ مقصد صرف یہ ہے کہ ہم رسوا ہو کر مریں اور معشوق بھی رسوا ہو۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ اصل مقصود تو نہیں سکتا۔ لہذا اصل بات یہ ہے کہ ہم معشوق کو حاصل کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے، اور نہ ہی اس کا میابی کی کوئی امید باقی ہے۔ لہذا انگ آدہ بجنگ آدہ کے مصداق اپنی رسوائی اور موت، اور معشوق کو بدنام کرنے کی ٹھان لی ہے۔ یعنی چاہتے کچھ تھے، اور ارادہ کچھ اور ہی کرنے کا ہے۔ اسے زندگی کی مجبوری کہیں، یا نظم و ضبط حیات پر نظر کہیں، یا ضابطہ عشق کے خلاف بغاوت کہیں، ہر طرح بات میں تازگی ہے اور تازگی وقار کے ساتھ ساتھ ایک درویشانہ استغنائی بھی ہے۔

دوسرے مصرعے میں بھی معنی کی ایک تازہ جہت ہے۔ یہ واضح نہیں کیا ہے کہ رسوا ہونے کے لئے کیا طریقہ اختیار کریں گے۔ اور ”مارے جاویں“ میں اشارہ یہ ہے کہ خودکشی کے بجائے کسی اور شخص، مثلاً قاضی شہر، یا شہر کے لوگوں کے ہاتھیں مرنا مقصود ہے۔ یعنی رسوائی اس درجہ ہو جائے کہ لوگ ہمیں

واجب القتل قرار دے دیں اور جادو کے ہاتھوں ہماری گردن اتر والیں، یا ہمیں سنگسار کر دیں۔ اب ظاہر ہے کہ ایسے انجام کو پہنچنے کے لئے شدید رسوائی درکار ہوگی، اور ایسی رسوائی حاصل کرنے کے لئے کوئی ایسا کام کرنا ہوگا، جو بے حد مذہم یا قابل اعتراض ہو۔ ایسا کام (۱) معشوق سے اپنے تعلق خاطر کا برملا اظہار یا (۲) دیوانگی کے پردے میں کفر اختیار کرنا ہو سکتا ہے۔ اگر معشوق سے تعلق خاطر کا برملا اظہار کرتے ہو تو رسوائی بٹاتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ معشوق اتنا بلند، یا اس قدر دور اور عامتہ اطلاق سے اس قدر پر ہے کہ اس سے عشق کرنا بہت بڑا جرم سمجھا جائے گا۔ اور اگر ارادہ یہ ہے کہ دیوانگی کے بہانے کفر اختیار کیا جائے (مثلاً معشوق کو خدا کہہ دیا جائے) تو بھی بات یہی رہتی ہے کہ معشوق کی ہستی عشق و عاشقی کے مطابق سے منزہ ہے، یہی وجہ ہے کہ اگر ہم رسوا ہو کر مارے بھی جائیں گے تو معشوق کو بھی بدنام کر کے چھوڑیں گے۔ یہ بدنامی اس بات پر مبنی نہ ہوگی کہ معشوق بہت ظالم ہے۔ بدنامی اس بات پر ہوگی کہ معشوق جیسے شخص کو، جو مطابق سے میرا اور ماورا ہے عشق کا مرکز بنایا گیا۔

لہذا اپنی رسوائی اور موت سے کوئی نہ کوئی مقصد تو حاصل ہوگا ہی۔ یعنی اتنا تو ہو جائے گا کہ لوگ (اور خود معشوق) جان تو جائیں گے ہم اس کے عاشق تھے۔ اس پہلو کو بہت ہلکا کر کے داغ نے یوں کیا ہے۔

افشائے راز عشق میں گودھیں ہونیں

لیکن اسے جتا تو دیا جان تو گیا

میر نے معاملے کو زمینی اور آسمانی دونوں رنگ دے دیئے ہیں۔ اس شعر میں ایک طرف تو عشق کا روزمرہ کاروبار ہے، تو دوسری طرف عشق کی پوری مابعد الطبیعیات بھی ہے۔ عاشق اپنی ناکامی پر بھنبھٹا کر ایک ایسے کام کا ارادہ کرتا ہے جو شان عاشقی سے تھوڑا بہت بعید ہے۔ لیکن عشق کی شان پر قرار رہتی ہے اور معشوق اپنی رسوائی کے باوجود مقام دنیا سے برتر ٹھہرتا ہے۔ عشق مجبور کرتا ہے کہ ہم انسان کی طرح نہیں اور یہ بھی چاہتا ہے کہ ہم ایسی موت مریں جو اصلاً اور اصولاً بے مصرف ہو۔ لیکن عشق ہمیں اسی بے مصرف موت کو بخوشی منظور کرنا بھی سکھاتا ہے۔ عشق ہمیں احتجاج کی تعلیم دیتا ہے۔ لیکن اس احتجاج میں زیاں ہمارا ہی ہے۔ پھر بھی، اس زیاں کو اختیار کرتے ہیں اور اسی کو مقصد حیات سمجھتے ہیں۔

معشوق کو بدنام کرنے کی خواہش ایک طرح سے نامناسب اور مرتبہ عاشقی سے فروتر

ہے۔ لیکن یہ میر کا قلندرانہ مزاج ہے جو کسی بھی چیز کو مطلق تقدیس کا درجہ نہیں دیتا۔ معشوق بذات خود مطلق تقدیس رکھتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اس سے تعلق خاطر کا اظہار کر کے عاشق واجب القتل کیوں ٹھہرتا؟ لیکن اس کے باوجود مکملہ سے تھوڑا بہت آلودہ کر کے چھوڑنا چاہتا ہے۔ معشوق کو بھی اپنی دیوانگی کا ہدف بنانا، یہ میر کا اپنا انداز ہے۔ اس کے برخلاف نظیری کو سنئے۔

یہ بدی درہم جا نام بر آرم کہ مباد

خون من ریزی و گویند سزاوار نہ بود

(میں ہر جگہ برائی میں شہرت حاصل کرتا رہتا

ہوں، تاکہ کہیں ایسا نہ ہو کہ تو مجھے قتل کرے اور

لوگ کہیں "یہ شخص تو اس لائق نہ تھا۔")

نظیری کی رپورڈی اور معشوق کو بدنامی سے محفوظ رکھنے کے لئے خود ہر طرح کی بدنامی اور برائی کو اوڑھنا، عشق و استغراق کا وہ درجہ ہے جس کی بلندی ہمارے سروں کو جھکا دیتی ہے۔ لیکن میر کا مکمل روزمرہ کے انسانوں جیسی صفات رکھتا ہے، اور اس کا معشوق انسان سے بلند تر ہوتے ہوئے بھی انسان کی سطح پر متصور ہوتا ہے۔ میر کے شعر میں خندا غصہ اور رویشا نہ آہنگ ہے۔ نظیری کے شعر میں عاشق کے نیاز کی معراج ہے۔ دونوں شعر اپنی اپنی جگہ لا جواب ہیں۔ میر کا شعر اہل ایسے رنگ کا ہے جس کا پتہ نظیری کے یہاں ہے نہ خسرو کے یہاں، نہ حافظ کے یہاں۔



## دیوان پنجم

### ردیف ن

۳۱۴

کر خوف ملک خب کی جو سرخ ہیں آنکھیں  
چلتے ہیں تر و خشک بھی مسکین کے غضب میں

۱/ ۳۱۴ "ملک خب" اول، دوم، چہارم مفتوح بر وزن مفاعیل ایسے شخص کو کہتے ہیں جس کا گھر نہ ہو اور جو سردی کی راتیں ۱۱ آگ کے پاس بیٹھ کر گزارے۔ اردو کے مشہور لغات (پلیٹس، آصفیہ، نور) اس لفظ سے غافل ہیں۔ لیکن اس شعر کی خوبی صرف اس بات میں نہیں ہے کہ ایسا نادر لفظ اس میں برتا گیا ہے۔ اس شعر کی اصل خوبی یہ ہے کہ "ملک خب" جیسے نادر لفظ کو نہایت خوبی سے اور مناسبوں کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ جو شخص راتیں ۱۱ آگ کے پاس بیٹھ کر گزارے اس کی آنکھیں تو سرخ ہوں گی ہی۔ لیکن غصے میں بھی آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں۔ لہذا ملک خب کی سرخ آنکھوں کا جواز وہ آگ ہے جس کے پاس وہ شب بسر کر رہا ہے اور اس کے غضب و برہمی کا جواز اس کی سرخ آنکھیں ہیں۔ پھر ملک خب کا تعلق آگ سے ہے۔ لہذا مصرع ثانی میں "چلتے ہیں تر و خشک" اور ملک خب میں مناسبت ہو گئی ہے۔ آگ کے بارے میں معلوم ہی ہے کہ وہ اگر بجڑ کے تو خشک و تر ہر طرح کی چیز کو جلا ڈالتی ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۱۵) "خشک و تر" کے معنی "خوب و زشت" بھی ہیں۔ اس طرح یہ کہنا یہ قائم ہوا کہ مسکین کے غصے کی آگ جب بجڑتی ہے تو اچھے برے دونوں طرح کے لوگ اس کی زد میں آ جاتے ہیں۔

۳۱۵

حاکم شہر حسن کے ظالم کیوں کہ ستم ایجاد نہیں  
خون کسو کا کوئی کرے واں داد نہیں فریاد نہیں

کیا کیا مردم خوش ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا  
عالم عشق خراب ہے واں کوئی گھر آباد نہیں

لڑنا کاواکی سے ملک کا پیش پا افتادہ ہے  
میر علم نواز جو یہ ہے کچھ اس کی بنیاد نہیں

۱/ ۳۱۵ میر کے عام معیار کو دیکھتے ہوئے یہ شعر بہت بلند نہیں۔ لیکن فیض کے متعدد جہ ذیل شعر سے اس کا موازنہ کریں تو کلاسیکی غزل اور فیض کی غزل کا فرق ظاہر ہو سکتا ہے۔  
ہیو اور گروں کی بہتی ہے پاں داد کہاں خیرات کہاں  
سر پھوڑتی پھرتی ہے ناداں فریاد جو درد جاتی ہے  
فیض کے شعر میں کیفیت ہے لیکن کثرت الفاظ کے باعث، اور مناسبت کی کمی کے باعث بھی ان کا شعر رتبہ اعلیٰ سے گرا ہوا ہے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں ہر لفظ کار آمد ہے۔ میر کے یہاں کیفیت تو ہے ہی معنی کے بھی پہلوں ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ شہر حسن کے حاکم کوئی اور لوگ ہیں اور مصرع جانی میں جن لوگوں کو قافل بتایا گیا ہے وہ کوئی اور لوگ ہیں۔ یعنی شہر حسن کے حاکم ظالم اس لئے ہیں کہ شہر حسن کے حاکم تو ظالم ہوتے ہی ہیں۔ وہ ستم ایجاد اس لئے ہیں کہ نہ صرف وہ خود ظلم کرتے ہیں، بلکہ وہ اوروں کو بھی ظلم کرنے سے شہر روکتے۔ کوئی کسی کو قتل کر ڈالے، انھیں اس کی پروا نہیں۔ ان کے ستم ایجاد ہونے کا دوسرا ثبوت یہ ہے۔

ایسے قلموں کے خلاف ان کے یہاں واہ ہے نہ فریاد۔

اسری بات یہ کہ جب شہر حسن کے عام رہنے والے اس قدر جابر ہیں کہ جب چاہتے ہیں، جس کو چاہتے ہیں، مار دیتے ہیں۔ تو پھر اس شہر کے حاکموں کا کیا حال ہوگا؟ وہ بھلا کس درجہ ظالم و جابر ہوں گے؟

تیسری بات یہ کہ مصرع اولیٰ کو مکالماتی فرض کریں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ کسی شخص نے کہا کہ شہر حسن کے حاکم ستم ایجاد نہیں ہیں۔ اس کے جواب میں حکظم نے کہا کہ بھلا ایسا کہاں ہے کہ وہ ستم ایجاد نہ ہوں؟ وہاں تو یہ نقشہ ہے کہ خون کسوا کوئی کرے۔ اس مفہوم کی رو سے لفظ ”ظالم“ شہر حسن کے حاکموں کی صفت نہیں بلکہ حکم تھا طلب بن جاتا ہے۔ یعنی اسے ظالم ہم یہ کیا کہہ رہے ہو؟ بھلا شہر حسن کے حاکم ستم ایجاد نہ ہوں؟

لفظ ”واں“ بھی بہت خوب استعمال ہوا ہے، کیونکہ اس کا اطلاق شہر حسن پر بھی ہوتا ہے اور اس کے حاکموں پر بھی۔ فیض کے شعر میں آہنگ نسبتاً پست ہے اور کیفیت میں خود زخمی کا شائبہ ہے۔ میر کا آہنگ بلند ہے اور ان کے یہاں کیفیت احتجاج کی ہے۔ آخری بات یہ کہ میر کے مصرع اولیٰ میں ”ظالم“ کلمہ قصین و شہید بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی شہر حسن کے حاکم، ظالم کیا ستم ایجاد ہیں۔

۱۳۱۵/۲ یہ شعر بظاہر معمولی ہے، لیکن ذرا غور کیجئے تو اس میں معنی کے عجیب پہلو نظر آتے ہیں۔ سب سے پہلے تو ”خوش ظاہر“ پر غور کیجئے اور دیکھئے کہ اضافت کا قصین نہ ہونے کے باعث اور صرف و نحو کے چابک دست استعمال کی وجہ سے بھی، مصرع کی قرأت کئی طرح ہو سکتی ہے۔

۱ کیا کیا مردم، خوش، ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا

۲ کیا کیا مردم، خوش ظاہر، ہیں عالم حسن میں نام خدا

۳ کیا کیا مردم خوش، ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا

۴ کیا کیا مردم خوش ظاہر ہیں، عالم حسن میں نام خدا

اب ”خوش ظاہر“ کے معنی پر تو جد کیجئے۔ ۱۔ جو دیکھنے میں اچھے لگتے ہیں۔ ۲۔ جن کا ظاہر اچھا

ہے لیکن باطن اچھا نہیں۔ اس تفریق کا ثبوت فارسی محاورے میں تو ہے ہی، اردو میں میر انیس کہتے ہیں۔

کچھ ظفل تھے اور تازہ جواں تھے کئی خوش رو

خوش ظاہر و خوش باطن و خوش قامت و خوش خو

اب ”خوش“ کے معنی دیکھئے۔ ۱۔ اچھا۔ ۲۔ نیک۔ ۳۔ پسندیدہ۔ ۴۔ Happy۔

۵۔ عربی میں ”خوش“ کے معنی ”سرین“ یا ”کولہا“ بھی ہوتے ہیں۔ لہذا ”مردم خوش ظاہر“ بدون یا مع اضافت کے ایک معنی ہوئے۔ ”وہ لوگ جن کے کوہے نمایاں ہیں۔“ یہ تو ظاہر ہے کہ ایران و ہند میں معشوقوں کے کوہے بھاری اور نمایاں فرض کئے جاتے ہیں۔ چنانچہ فارسی میں سرین کے لئے جو تشبیہات مستعمل ہیں ان میں سے چند حسب ذیل ہیں: شمسین محشر زرا، کوہ سیم، کنج سیم اور سیوے سیم، ۶۔ ہر انجرا، شگفتہ۔ مثلاً سعدی

گل نہیں بخ روز و شش باشد

ایں گلستاں ہمیشہ خوش باشد

فرہنگ آندراج میں ”خوش“ بمعنی ”شگفتہ“ کی بحث میں لکھا ہے کہ جب صحرا اور باغ کو ”خوش“ کہتے ہیں تو بخشش کو بھی خوش کیوں نہ کہیں؟ پھر سند میں فیاض لائق کا شعر دیا ہے

صحرا خوش است و باغ خوش است و چمن خوش است

ہر جا کہ بست غیر دل تلک من خوش است

”خوش“ کے معنی پر اتنی بحث کی روشنی میں ”مردم خوش ظاہر“ کی معنویت پر نگاہ ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس بظاہر معمولی سے فقرے میں کس قدر تہ ہے۔ اب لفظ ”عالم“ کو دیکھئے۔ دو عالم فرض کئے ہیں، عالم حسن اور عالم عشق۔ اپنی اپنی جگہ پر یہ جغرافیائی مقام (Physical Space) بھی ہیں، کیفیت بھی، اور وہ یعنی عالم بھی جو حسن سے عبارت ہے اور عشق سے عبارت ہے۔ یعنی عشق بطور کیفیت یعنی (Ideal State) اور حسن بطور کیفیت یعنی (Ideal State) اپنا اپنا وجود رکھتے ہیں۔ لیکن چونکہ یہ ”عالم“ بمعنی جغرافیائی جگہ (Space) بھی ہیں۔ اس لئے ان میں اشیا بھی ہوں گی۔ عالم میں ”مردم خوش ظاہر“ ہیں جن کی تعریف میں محض سادہ سا انشائیہ فقرہ ”کیا کیا“ لکھا ہے۔ لیکن انشائیہ فقرے میں معنی کی جو کثرت ہوتی ہے، اس پر بس نہ کر کے مصرع کو ”نام خدا“ پر ختم کیا ہے۔ ”نام خدا“ کا فقرہ اس وقت بولتے ہیں جب کسی بات پر تعجب یا مسرت کا اظہار کرنا ہوتا ہے یا جب کوئی ایسی بات کہی جاتی ہے



جس میں نظر لگنے کا امکان ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "ہم نام خدا ابھی ہواں ہو"۔ یعنی خدا کا نام لے کر ان آفتوں اور بلاؤں کو دور کرتے ہیں، جن کا امکان ہوتا ہے۔ پھر "نام خدا" کہنے سے اگر آفتیں دور ہوتی ہیں تو ظاہر ہے اس چیز میں ترقی بھی ہوتی ہے جس پر نام خدا کہا جاتا ہے۔ غالب کے شعر میں ہے

دیکھتے لاتی ہے اس شوخ کی نخوت کیا رنگ

اس کی ہر بات پہ ہم نام خدا کہتے ہیں

اب نظم مضمون پر آئیے۔ عالم حسن میں ایک سے ایک خوش ظاہر شخص ہیں۔ یا عالم حسن میں ایک سے ایک خوب صورت شخص ظاہر ہے۔ اس کے برخلاف عالم عشق ایک خراب ہے، جس میں کوئی گھر آباد نہیں۔ گھر تو وہاں بھی ہیں، لیکن گھر بستے ہی اجڑ جاتا ہے۔ ایک ویرانی تو وہ ہوتی ہے کہ جہاں کوئی گھر ہی نہ ہو، وہاں اس سے بڑھ کر ویرانی یہ ہے کہ گھر تو ہو لیکن بے مکین ہو۔ یہ بات بھی ہے کہ عالم حسن کی پہل پہل میں عالم عشق کی ویرانی کا بھی حصہ ہے۔ عشق نہ ہو تو حسن بھی نہ ہو۔ عشق خود کو کاہل کر حسن کا گھر آباد کرتا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ عشق کی تقدیر میں تنہائی اور ویرانی ہے اور حسن کا مرتبہ محض آرائی اور رونق نام ہے۔ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی کی نہیں پھر بھی موجود ہیں۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔

۳۱۵/۳ اس شعر میں مضمون اور معنی کی بہت سی خوبیاں ہیں۔ سب سے پہلے تو آسمان کو "ظلم غبار" کہنا نہایت بدیع اور استعاراتی بات ہے۔ آسمان صرف غبار نہیں ہے بلکہ غبار کا بنا ہوا ظلم ہے۔ یا ایسا غبار ہے جس کو ظلم کے ذریعہ بنایا گیا ہے۔ "ظلم" کی معنویت کے بارے میں بحث ۱۲۶/۱ پر ملاحظہ ہو۔ پر اسے لوگوں کو بھی یہ بات معلوم تھی کہ آسمان کوئی شخص نہیں ہے، بلکہ نظر کا دھوکا ہے، اس معنی میں کہ ہمیں زمین کے اوپر بنایا ہوا نظر آتی ہے تو ہم سمجھتے ہیں کہ یہ کوئی نیلی چھت وغیرہ قسم کی چیز ہے۔ لیکن درحقیقت آسمان محض ایک نیلگوں بعد (dimension) ہے۔ سماجی استعارہ کی رہائی ہے

تو آئینہ وجود مائی خدا

یعنی مارا مگر تو اس دید پہ ما

ہر چیز کہ پیدا است نمود است نہ بود

بعد است کہودی اے کہ جی نہ ما

(اے عدم تو ہمارے وجود کا آئینہ ہے۔

یعنی ہمیں دیکھنا ممکن ہے، لیکن ہمارے ہی

توسط سے۔ ہر چیز جو دکھائی دیتی ہے وہ

نمود ہے نہ کہ بود۔ جو حسیں نظر آتا ہے وہ

آسمان نہیں، بلکہ نیلا بعد ہے۔)

اس پر شبلی لکھتے ہیں: "مثلاً ہوا کا گھولا جب اٹتا ہے تو ہم صرف گرد اور خاک کو دیکھتے ہیں، جو پکڑ کھار ہی ہے۔ لیکن اس کے اندر جو اصلی چیز ہے، یعنی ہوا، وہ ہم کو نظر نہیں آتی۔ جس چیز کو ہم آسمان سمجھتے ہیں وہ بعد نظر ہے۔ آسمان نہیں۔ اسی بنا پر حضرات صوفیہ نے دو نام رکھے ہیں۔ نمود یعنی جو چیز نظر آتی ہے اور اصلی نہیں ہے۔ بود یعنی جو حقیقی ہے اور نظر نہیں آتی۔"

اب میر کے شعر پر واپس آئیے۔ آسمان محض ظلم غبار ہے۔ اس کی حقیقت کچھ نہیں۔ یعنی جو کچھ ہمیں نظر آ رہا ہے، وہ نیلا غبار ہے۔ ایک ظلم ہے۔ لیکن آسمان کے بارے میں یہ بھی فرض کرتے ہیں کہ یہ ہر وقت پکڑ میں ہے۔ یعنی آسمان ہمیشہ جد و جہد اور تنگ و دو میں مبتلا رہتا ہے۔ اس کی وجہ پہلے مصرع میں یہ بتائی کہ آسمان کا واکی سے مصروف جنگ ہے۔ "کاواک" کے بنیادی معنی ہیں "کھوکھلا" چنانچہ خود میر نے بہت پہلے کہا ہے۔

دیوار کہنہ ہے یہ مت بیٹھ اس کے سائے

اٹھ چل کہ آسمان تو کاواک ہو گیا ہے

(دیوان اول)

لہذا آسمان کو اس بات کا احساس ہے کہ وہ کھوکھلا یعنی بے حقیقت ہے۔ (یا پھر وہ لغوی معنی میں کھوکھلا، یعنی اندر سے خالی ہے۔) اس کھوکھلے پن کے خلاف آسمان کے مصروف جنگ ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ وہ ہر وقت گردش میں ہے۔ لیکن اپنی کاواکی کے خلاف آسمان کی یہ جنگ پیش پا افتادہ ہے، یعنی پاؤں کے آگے پڑی ہوئی چیز ہے۔ جو چیز پاؤں کے آگے پڑی ہوئی ہو وہ کم حقیقت اور بے توقیر، لہذا بے اثر اور فضول ہوتی ہے۔ (شاعری میں وہ مضامین پیش پا افتادہ کہلاتے ہیں جن میں کوئی ندرت نہ ہو یا جنہیں کسی ندرت اور بداعت کے بغیر ہی باندھ دیا گیا ہو۔) اپنی کاواکی کے خلاف آسمان کی جنگ پیش پا افتادہ اس وجہ سے

ہے کہ (۱) آسمان محض ایک طلسم غبار ہے، بے بنیاد شے ہے۔ یعنی اس کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ کھوکھلا اور بے حقیقت ہے۔ لہذا وہ ہزار جنگ کرے، جدوجہد کرے، لیکن اپنی فطرت نہیں بدل سکتا۔ (۲) دوسری وجہ یہ کہ آسمان ایسی عمارت یا دیوار کی طرح ہے جس کی کوئی بنیاد نہیں۔ لہذا وہ اپنی اس کمزوری کے خلاف ہزار جنگ کرے، مگر وہ بے گناہ واک ہے۔

دونوں صورتوں میں مندرجہ ذیل باتیں مشترک ہیں۔ (۱) آسمان (یعنی طبعی آسمان، جسے ہم دیکھتے ہیں) بے اصل اور بے حقیقت ہے۔ (۲) اس مشاہدے کو اس شاعرانہ مضمون کے ساتھ خاک کر بیان کیا ہے کہ آسمان گردش میں رہتا ہے۔ (۳) آسمان یا تو وہ طلسم ہے جس کی بنیاد غبار پر ہے، یا پھر آسمان کچھ نہیں، غبار ہی غبار ہے۔ یہ غبار اور سے ہم کو کھوس معلوم ہوتا ہے۔ لہذا آسمان کا کھوس نظر آنا غبار کا طلسم (کرشمہ) ہے۔

اور جو کچھ معنی بیان کئے گئے ان کی شرط یہ ہے کہ "سے" کو "معنی" کے خلاف قرار دیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: "وہ مجھ سے لڑا" یعنی وہ میرے خلاف لڑا۔ اگر "سے" کے معنی "یہ وجہ" لئے جائیں (مثلاً "اس کام نہ حصہ سے سرخ ہو گیا") تو یہ معنی پیدا ہوں گے کہ آسمان اپنی کاواکی کے سبب سے مصروف جنگ و جدل ہے۔ اب "کاواکی" کے معنی "گستاخی، بے راہروی" ہوں گے۔ "کاواک" کے اصل معنی "تو" کھوکھلا ہیں، لیکن جو چیز کھوکھلی ہوتی ہے اسے کم وقعت بھی قرار دیتے ہیں۔ (اس معنی میں کہ وہ اندر سے خالی اگرچہ باہر سے فحش ہے۔) اسی بنا پر "کاواک" کو "گستاخ" اور "من مانی کرنے والا" یعنی کردار سے ماری کے معنی میں بھی استعمال کرنے لگے۔ "نور اللغات" میں یہ معنی نہیں ہیں لیکن پائینس اور اسٹانکاس میں ہیں۔ ("فرہنگ آصفیہ" میں کاواک درج ہی نہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں "کاواکی سے" کے معنی "کیسے پن سے" بتائے ہیں جو درست ہیں۔)

لہذا اب شعر کے معنی ہوئے کہ آسمان جو ہم سے برسر جنگ ہے، اس کی وجہ اس کا سفلہ پن اور کاواکی ہے۔ لیکن آسمان کی جنگ جوئی کا کوئی اثر نہ لینا چاہئے۔ اس کی جنگ جوئی ایک معمولی اور بے حقیقت (غیث پافتاہ) بات ہے۔ آسمان تو محض طلسم غبار ہے (دونوں معنی میں، جو شروع میں بیان ہوئے)، اس کی کچھ اصلیت نہیں۔ لفظ "بنیاد" یہاں پر خاص اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ آسمان بے بنیاد ہے، یعنی وہ ایسی عمارت ہے جو ہوا پر کھڑی ہے، اس کو استقامت نہیں۔ یاد وہ اس لئے بے بنیاد ہے کہ اس

کی کچھ اصل و حقیقت نہیں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ آسمان کا لڑنا بے بنیاد ہے، یعنی اس میں کوئی قوت اور اثر نہیں۔ اس مفہوم کی رو سے "کچھ اس کی بنیاد نہیں" میں "اس" کی ضمیر "لڑنا" کی طرف راجع ہوتی ہے، اور "جو" کے معنی "چونکہ" بنتے ہیں۔ یعنی تیسرے مفہوم کی رو سے مصرع ثانی کی نثر ہوگی: "اے میرا آسمان چونکہ طلسم غبار ہے، اس لئے اس کے لڑنے کی کچھ بنیاد (حقیقت) نہیں۔"



## دیوان ششم

### ردیف ن

۳۱۶

شاید بہار آئی ہے دیوانہ ہے جوان  
رنجیر کی سی آتی ہے جھنکار کان میں

۳۱۶/۱ ۲۲۸/۳ اور ۲۳۴/۳ میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ میر نے واؤ عطف کو بظاہر غیر ضروری طور پر، لیکن دراصل بڑی فنی مہارت کے ساتھ کس طرح برتا ہے۔ یہاں مصرعِ اولیٰ میں صورت حال اس کے برعکس ہے کہ حرف عطف (اور) مصرع میں محذوف ہے۔ اردو میں حرف عطف یا واؤ عطف کا حذف بہت عام ہے اور یہ فارسی کے علی الرغم خاص اردو کی چیز ہے۔ (کیل ماپ، خط کتابت، آنا جانا وغیرہ) لیکن معطوف کا یہ حذف دو الفاظ کے درمیان ہی نظر آتا ہے۔ دو فقروں کے درمیان حرف عطف کا حذف کرنا روزمرہ کا حصہ نہیں، بولنے والے پر منحصر ہے کہ کس جگہ وہ اسے حذف کرے، لیکن اس طرح کہ ناگوار نہ معلوم ہو۔ زیر بحث شعر کے مصرعِ اولیٰ میں یہی کیفیت ہے کہ لفظ ”اور“ کا حذف نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔ پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ بات بالکل پوری ہے لیکن جب غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ ”اور“ محذوف ہے۔ مصرعے کی نثر ہوگی ”شاید بہار آئی ہے اور دیوانہ جوان ہے۔“

دیوانے کی جوانی کا ذکر یہاں کی طرح کے معنوی لطف رکھتا ہے۔ ایک طرح تو یہ طنز یہ تاذ پیدا کرتا ہے کہ دیوانے کی جوانی ہے بھلا کس کام کی، اس کی جوانی کا ذکر اس کی بے چارگی اور مجبوری کو اور

بھی روشن کرتا ہے۔ دوسری طرح دیکھیں تو دیوانے کا شباب (۱) اس کی دیوانگی کا شباب ہے۔ (۲) اس کی قوت اور طاقت کا شباب ہے۔ (۳) جس طرح بہار میں گلشن پر شباب آتا ہے، اسی طرح جنون بھی شدید تر ہو جاتا ہے۔ لہذا ایک طرف گلشن کی جوانی ہے، ایک طرف جنون کا شباب ہے۔ (۴) ”دیوانہ ہے جوان“ کا فقرہ ”جوانی دیوانی“ کی طرف اشارہ کرتا ہے، یا کم سے کم اس محاورے کی یاد دلاتا ہے۔ اس میں بھی ایک طرح کا طنز ہے۔

”جھنکار“ کا لفظ شعر کے ماحول کے لحاظ سے بہت خوب تو ہے ہی۔ لیکن ”کی سی“ میں یہ نکتہ ہے کہ جھنکار دراصل رنجیر کی نہیں ہے، بلکہ رنجیر کی طرح کی ہے۔ یعنی ممکن ہے کسی اور چیز کی آواز ہو، لیکن لگ رہا ہو کہ رنجیر کی آواز ہے۔ مور کی پکار کا دھیان فوراً آتا ہے، کیونکہ ہمارے یہاں کی بہار دراصل برسات ہوتی ہے اور برسات میں مور خوب بولتے ہیں۔ مور کی آواز کو اس کی جھنکار کہتے ہیں۔ تیتھر کی آواز کو بھی اس کی جھنکار کہا جاتا ہے۔ ”نور اللغات“ اور ”آصفیہ“ میں مور کی آواز کو ”جھنکار“ (بروزن لکار) لکھا ہے۔ اثر صاحب نے اس پر اعتراض کیا ہے اور کہا ہے کہ لکھنؤ میں ”جھنکار“ نہیں بولا جاتا۔ پٹنیش میں ”جھنکار“ کی ایک شکل ”جھنکار“ اور دوسری ”چنگھار“ بتائی گئی ہے۔ لیکن پٹنیش میں مور کی آواز کے معنی میں نہ ”جھنکار“ دیا ہے نہ ”چنگھار“۔ اثر صاحب کہتے ہیں کہ مور کی آواز کو ”چنگھار“ کہتے ہیں۔ اثر صاحب کی بات بالکل درست ہے۔ لیکن مور کی آواز کو ”جھنکار“ بھی کہتے ہیں۔ جیسا کہ اہل پیشہ سے مصدق ہو سکتا ہے۔ تموار کی آواز کو بھی ”جھنکار“ کہتے ہیں۔ (یہ معنی پٹنیش میں نہیں ہیں لیکن ”نور اللغات“ میں میر انیس کی سند کے ساتھ ہیں۔) ترقی اردو بورڈ پاکستان کے ”اردو لغت“ سے ان سب معنی کی تصدیق ہوتی ہے۔

موجودہ شعر میں یہ پہلو بھی دلچسپ ہے کہ اس کا منظم کون ہے؟ وہ کوئی روزمرہ دنیا کے محاملات میں شریک شخص تو نہیں ہو سکتا، ورنہ اسے خود ہی خبر ہوتی کہ بہار آئی یا نہیں؟ وہ تو کہتا ہے کہ شاید بہار آئی۔ لہذا معلوم ہوا کہ وہ خود کسی زنداں میں قید ہے، یا کسی وجہ سے گھر میں بند ہے اور خارجی دنیا کے متعلق اس کی معلومات قرآن و آثار پر مبنی ہے، مشاہدے پر نہیں۔ ایسا شخص بظاہر تو خود ہی دیوانہ ہوگا۔ لہذا یہ شعر ایک دیوانے کی دوسرے دیوانے پر، اور ایک دیوانگی کی دوسری دیوانگی پر رائے زنی ہے۔ ممکن ہے کہ اس کے کان میں رنجیر کی سی جھنکار کا آنا سرود پہ مستان یا دود پانیدن کا مصداق ہو، اور یہ آواز سن کر خود

اس پر جنون کی شدت طاری ہو جائے۔ پورے شعر میں کچھ تشویش لیکن اشتیاق اور دے دے جوش کی کیفیت ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۱۷/۲۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شکر کوئی دیوانہ نہیں لیکن باہوش شخص ہو۔ ایسی صورت میں "شاید بہار آئی" سے مطلب یہ نکلتا ہے کہ بہار اچانک آگئی ہے، جیسے اکثر ہم دیکھتے ہیں کہ سردی اچانک بڑھ جاتی ہے یا گرمی اچانک بڑھ جاتی ہے۔ رات کو سوئے تو کچھ اور موسم ہے لیکن صبح اٹھنے پر موسم بالکل بدلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اب "دیوانہ ہے جوان" کا مطلب نکل سکتا ہے کہ دیوانے پر بھی شاید جوانی (یعنی اس کی دیوانگی پر جوانی) طاری ہوگئی اور یہ تشویش کی بات ہے۔

اب صبح و شام شاید گرے پہ رنگ آوے  
رہتا ہے کچھ جھمکتا خوناب چشم تر میں

عالم میں آب و گل کے کیونکر نباہ ہو گا  
اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سحر میں

۳۱۷/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع اولیٰ میں ایک لطف پھر بھی ہے۔ مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) میر کافر ہو کر (کافر ہونے کے بعد کافر ہونے کے باوجود) خدا کے گھر میں آئے ہیں۔ (۲) کافر میر (وہ کافر شخص جس کا نام میر ہے) خدا کے گھر میں ہو کر آئے ہیں۔

۳۱۷/۲ اس شعر میں اشتیاق کی کیفیت اپنا الگ عالم رکھتی ہے۔ ۳۱۶/۱ میں اشتیاق کا رنگ اور تھا، کہ شکر خارجی دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں (بہار کی آمد، دیوانے کی جوانی) سے خود کو ہم آہنگ دیکھتا تھا، اور کسی نہ کسی طرح، کسی سطح پر ان تبدیلیوں میں شریک ہونے کا شوق رکھتا تھا۔ زیر بحث شعر میں اشتیاق اس بات کا ہے کہ آنسو، جن میں ابھی رنگینی نہیں آئی ہے، کسی طرح رنگین ہو جائیں (تاکہ عشق کی شدت میں بڑھنے کا پتہ ملے، یا تاکہ دامن و آستین رنگین ہو سکیں)۔ اب، جب کہ چشم تر میں (اس میں یہ کنایہ ہے کہ آنکھیں آنسوؤں سے تر پہلے ہی تھیں) تھوڑا بہت خوناب جھمک رہا ہے تو امید ہے کہ صبح و شام (جلد ہی)

آئے ہیں میر کافر ہو کر خدا کے گھر میں  
پیشانی پہ ہے نقش زہر ہے کمر میں



آنسو اپنے اصل رنگ پر آجائیں گے۔ مصرع اولیٰ میں "صبح و شام" کا رد و زمرہ اور مصرع ثانی میں "کچھ جھمکتا" کا رد و زمرہ بہت خوب ہیں۔ شعر میں مضمون کچھ نہیں۔ لیکن کٹائے اور کیفیت نے اس کی کاساس نہ ہونے دیا۔

۳۱۷۳ اس شعر کا اسرار ایسا ہے کہ ہزار تفسیر کے باوجود اس کی فضا وحسد لی رہتی ہے۔ ملاحظہ ہو ۵/۲ جہاں بات نہ نہ صاف ہے۔ میر نے اسباب اور سفر کا استعارہ جہاں بھی استعمال کیا ہے، عجب شدت کے ساتھ کیا ہے۔ مصحفی سے موازنہ کریں تو فرق صاف محسوس ہوتا ہے۔

ملک ہستی سے جو جاتے ہیں جریہ ہو کر  
راہ میں اپنا سب اسباب لٹا جاتے ہیں

سفر عشق سے عارت زدہ آیا ہوں نہ پوچھ  
راہ میں میرا بھی اسباب لٹا کیا کچھ

مصحفی کے مندرجہ بالا شعروں میں "اسباب" کچھ خاص کارگر نہیں۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں "اسباب" کچھ ایسی ہی شدت کا حامل ہے جیسی کہ نظیری کے اس شعر میں ہے۔

ضرر بہ مال نظیری پیش میں نہ رسد  
کہ او بہ وادی و رخش پہ منزل افتاد است  
(پیش میں نظیری کے مال کو کچھ نقصان نہیں پہنچ سکتا۔

وہ خود تو وادی میں (سرگرداں) ہے، اور اس کا  
سامان سب منزل پہنچ چکا ہے۔)

نظیری اور میر دونوں کے یہاں صورت حال پر اسرار ہے، اور "مال" یا "اسباب" کی نوعیت کھلتی نہیں۔ نظیری کے شعر میں شاید تو وہ کچھ نظر بھی ہے۔ میر کے شعر میں غالباً انسان کی بنیادی اور ازلی تہائی کا ذکر ہے، کہ انسان کو اس دنیا میں زندگی گزارنے کے لئے جس طرح کے اسباب کی ضرورت ہے، وہ اسے نصیب نہیں۔ یہ اسباب کیا ہے؟ عقل و خرد و ہمتی، یا ایک طرح کا تعمیری جنون، یا استقامت، یا توجہ باری

تعالیٰ کی دولت، یا وصول الی اللہ کا راستہ، کوئی بھی چیز یا چیزیں، جن کی بنا پر زندگی میں کوئی مقصد ہو، معنویت ہو، یا کم سے کم اتنا تو ہو کہ اس دنیا میں جو مسائل و مصائب پیش آنے ہیں، ان کا مقابلہ کرنے اور ممکن ہو تو ان پر قابو پانے اور انہیں حل کرنے کے ذرائع ہوں۔

راشد کی بے مثال نظم "سفر نامہ" میر کے شعر پر مبنی معلوم ہوتی ہے۔ اس نظم میں انسان کو خدا اپنا نائب بنا کر زمین پر بھیجتا ہے، لیکن انسان کا آنا اتنی جلدی جلدی میں ہوتا ہے کہ اسباب زندگی کی تمام ضروری چیزیں وہیں چھوٹ جاتی ہیں۔ راشد کی نظم میں بنی آدم کو خلا باز (Astronaut) کے استعارے کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ خدا گویا اس خلائی سفر کا بانی مہمانی ہے۔ اور انسان وہ خلا باز ہے جو خدا کی طرف سے زمین کو کسی نو آبادی کی طرح بسانے اور مسخر کرنے کے لئے بھیجا جا رہا ہے۔ لیکن بانی سفر کی گفتگو اور اپنے منصوبے میں اس کا اٹھنا ان کی توجہ کو اس قدر شدت سے اپنی گرفت میں لئے ہوئے تھے کہ خلا بازوں کو پوری تیاری کا وقت نہ ملا۔ یہاں تک کہ روانگی کی گھڑی آگئی، اور انہیں پورے ساز و سامان کے بغیر ہی نئی دنیا کی تسخیر کے لئے جانا پڑا۔

بڑی بھاگ دوڑ میں

ہم جہاز پکڑ سکے

اسی اختصار میں کتنی چیزیں

ہماری عرش پہ رہ گئیں

وہ تمام عشق۔ وہ حوصلے

وہ سرسبز۔ وہ تمام خواب

جو سوٹ کیسوں میں بند تھے

(گماں کا ممکن)

غائب نے اپنے ایک شعر میں چھوٹے ہوئے سامان کو زندگی کے ایسے تجربے کا استعارہ کیا ہے جہاں ہم اپنی ہی بھوک اور جلد بازی کی بنا پر اپنا نقصان کر لیتے ہیں۔ زندگی کس قدر قیمتی اور کس قدر حقیر شے ہے، ہم اس کے لئے کتنی تک و دو کرتے ہیں، اور یہ کس طرح اچانک ختم ہو جاتی ہے، اور ہمارا مال اسباب، جو ذریعہ سفر حیات تھا، دھرا کا دھرا رہ جاتا ہے۔

رہو تھکے در رفت پہ آہم غالب  
توشتے بر لب جو مائدہ نکاشت مرا  
(اے غالب میں اس پیاس کے جلے  
ہوئے مسافر کی طرح ہوں جو) پانی پینے  
کی جلدی کے باعث) ڈوب گیا ہے، اور  
میرا سامان جو کنارہ دریا پر مچوٹ کر رہ گیا  
وہی میری نشانی ہے۔)

یعنی وہ بے جان اسباب، جو گم نام رہے گا، وہی مظلم کا نشان ہے۔ میر کے شعر میں مظلم  
موجود ہے، لیکن اس کے پاس سامان کچھ نہیں، دونوں ہی اس دنیا میں انسان کی کم وقعتی، بے چارگی اور  
دائیمگانی کی علامت ہیں۔ غالب کے شعر میں الیہ کی شدت ہے تو میر کے یہاں کائناتی نظام میں مضر  
امتناء پر ماتم اور طر ہے۔ راشد کی نظم میں میر کے شعر کی گویا شرح ہے، لیکن راشد کے یہاں طنز کی تہی  
زیادہ ہے۔ علامہ ۳۵۶/۳۔

۳۱۸

آنکھ لگی ہے جب سے اس سے آنکھ لگی زہار نہیں  
نہند آتی ہے دل جمعی میں سو تو دل کو قرار نہیں

خالی پرے ہیں دام کہیں یا صید دشتی صید ہوئے  
یا جس صید آہن کے لئے تھے اس کو ذوق شکار نہیں

بیزہ خط کا گرد گل رو بڑھ کانوں کے پار ہوا  
دل کی لاگ اب اپنی ہو کیوں کر وہ اس منہ پہ بہار نہیں

۳۱۸/۱ مضمون کچھ خاص نہیں ہے، لیکن "آنکھ لگا" کے محاورے کو دو معنی میں خوب استعمال کیا ہے۔  
مومن نے بھی کوشش کی، لیکن ان کے شعر میں تصنع ہے، کیونکہ احباب میں چرچا ہو جانے کا ذکر صاف ظاہر  
کرتا ہے کہ خیر وینا مقصود ہے، حال دل بیان کرتا نہیں۔

آنکھ نہ لگنے سے ..... احباب نے

آنکھ کے لگ جانے کا چرچا کیا

مصرع اولیٰ میں "شب" بھی فضول ہے۔ بعض لوگوں نے اسے "سب" پڑھا ہے۔ لیکن  
"احباب" خود جمع ہے، اس کے ساتھ "سب" کوئی بہت معنی خیز نہیں۔ میر کے شعر میں البتہ "نہند" اور "سو  
تو" (یعنی "سوئے" والو) کا ضلع غیر متوقع اور بہت دلچسپ ہے۔

۳۱۸/۲ یہ شعر بھی عجب اسرار کا حامل ہے۔ یہ بات خوب ہے کہ تمام جانور صرف اس لئے بنے ہیں کہ  
ممشوق ان کا شکار کرے، خسرو نے اس مضمون کو نہایت کمال تک پہنچا دیا ہے۔



ہم آہوان صحرا سر خود نہادہ برکف  
 بہ امید آں کہ روزے بہ شکار خواہی آمد  
 (بگل میں تمام آہوا اپنے اپنے سر پہنچا لے  
 اس دن کے انتظار اور امید میں ہیں جب تو  
 شکار کو آئے گا۔)

میر نے "جس صید اٹھن کے لئے تھے" کہہ کر خسرو کی پوری بات کہہ دی ہے۔ لیکن اسرار یہ  
 ہے کہ جس صید اٹھن کے لئے یہ سب جانور بنے تھے اس کو شوق شکار کیوں نہیں؟ میر نے اسی مضمون کو وہی  
 دیوان میں پھر سے کہا ہے، لیکن بات وہاں بھی صاف نہیں ہوتی۔

اب ذوق صید اس کو نہیں ورنہ پیش ازیں  
 اودھم تھاؤش و طیر سے اس کے شکار میں

امکانات کی کثرت کے باعث شعر دلچسپ ہو گیا ہے۔ (۱) اب اس نے معشوقی ترک کر دی  
 ہے۔ (۲) اب اس کا دل معمولی شکار میں نہیں لگا۔ (ملاحظہ ہو ۱/۲۵۹) (۳) اب اس کی تو چہ صرف اپنی  
 طرف ہے۔

مصرع اولیٰ میں لفظ "کہیں" کی نشست اچھی رکھی ہے۔ اس کی نثریوں ہوگی "دام خالی  
 پڑے ہیں۔ یا صید دشتی کہیں صید ہوئے۔" یعنی ایک امکان اس مصرعے میں بھی بیان کر دیا ہے کہ سارے  
 جانور شاید شکار ہو چکے، اب کچھ بچا ہی نہیں ہے۔ لفظ "صید" دونوں جگہ الگ الگ معنی میں ہے۔ پہلا  
 "صید" بمعنی "وہ جانور جن کا شکار کیا جاتا ہے" اور دوسرا "صید" بمعنی "شکار، گرفتار، وغیرہ۔"

۳۱۸/۳ یہ شعر اس لئے دلچسپ ہے کہ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ عمر کے آخری زمانے میں بھی میر ایسے  
 مضمون باندھ لیتے تھے جن میں "مصری کی کہیں" بننے کا پہلو ہو۔ معشوق کا ہنر خط اب بہت بڑھ گیا ہے،  
 لہذا اس کا حسن گھٹ گیا ہے۔ ایسے میں اس سے لگاؤ کیوں کر ہو؟ "بہاد" کا لفظ یہاں بہت عمدہ ہے۔  
 معشوق کا چہرہ "گل" ہے۔ لیکن اس کو ہنر خط نے اس طرح گھیر لیا ہے کہ اس کا حسن (یعنی "گل")  
 چھپ گیا ہے۔ ہنرے کی کثرت بھی بہاری میں ہوتی ہے، لیکن اتنا ہنرہ کس کام کا کہ اصل بہار چھپ

جائے؟ گویا بہار کی کثرت نے بہار کو ضائع کر دیا۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ ہنرے کو بیگانہ کہتے ہیں۔ لہذا  
 جب بہت سے بیگانے جمع ہو گئے تو معشوق کی قدر گھٹ گئی۔  
 ہنرہ خط کے کانوں کے پار نکل جانے کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دائرگی اور سر کے بالوں  
 میں فرق ہی باقی نہ رہا، گویا ایک پھول تھا اور ہزاروں کانٹے یا گھاس کی پتیاں اسے گھیرے ہوئے تھے۔

## شکار نامہ دوم

### ردیف ن

۳۱۹

۸۸۵ جو جو ظلم کے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں  
داغ بکھر پہ چلائے ہیں چھاتی پہ جرات کھائے ہیں

تغ دروغ نہیں ہے اس کی بھل کہ میں کسو سے بھی  
ہیں تو شکار لاغر ہم پر ایک امید پر آئے ہیں

تب تھے سپاہی اب ہیں جوگی آہ جوانی یوں کاٹی  
ایسی تھوڑی رات میں ہم نے کیا کیا سوانگ بنائے ہیں

۳۱۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ”داغ جلاتا“ بمعنی ”داغ لگا لینا“ البتہ بہت دلچسپ ہے۔ تمام  
لغات اور ڈاکٹر برکاتی کی فرہنگ اس سے خالی ہیں۔ ملاحظہ ہو ۲۲/۲۱۳۔

۳۱۹/۲ شکار لاغر کا مضمون نظیری اور بیدل اس خوبی سے ہامدہ گئے ہیں کہ جواب مشکل تھا  
آں شکارم من کہ لائق ہم پہ کشتن میستم

شرم کی آید مرا زان کس کہ جلا دمن است  
نظیری

(میں وہ شکار ہوں کہ مارنے کے بھی قابل نہیں ہوں۔)

مجھے تو اس شخص سے شرم آتی ہے جو میرا قاتل ہو۔)

یہ آں بضاعہ عجزم کہ گاہ بسکل من

بجائے خوں عرق از تنقا قاتل افتاد است

بیدل

(میں ایسی بضاعہ عجز والا ہوں کہ میرے قتل کے وقت

تنقا قاتل سے خون کے بجائے شرمندگی کا پسینہ پڑے گا۔)

بیدل کی مضمون آخری کے سامنے نظیری کی کیفیت بھی ماند پڑ گئی ہے۔ لیکن میر نے پورا منظر  
نامہ بنا کر بالکل نئی بات رکھ دی ہے کہ معشوق کی کموار کسی بھی چیز کے سامنے رکتی نہیں ہے۔ دور دور سے  
لوگ شوق قتل میں جوق در جوق جمع ہو رہے ہیں۔ ہم تو شکار لاغر ہیں، لیکن چونکہ معشوق کی کموار دروغ نہیں  
کرتی، اس لئے امید لے کر آئے ہیں۔ ”ایک امید“ کا ابہام بہت عمدہ ہے، کیونکہ اس میں یہ اشارہ ہے  
کہ اپنی لاغری کے باوجود اپنی کسی بات پر اتماد بھی ہے کہ اس کی بنا پر قاتل کی نظر پر چڑھ جائیں گے۔  
بات کہنے کا انداز روزمرہ کی گفتگو کا ہے۔ اس کی بنا پر مضمون میں اور بھی تیزی پیدا ہو گئی ہے۔

شکار لاغر کے مضمون کو ایک اور رنگ میں میر نے دو جگہ کہا ہے۔

اسیر جگرے میں ہو جاؤں میں تو ہو جاؤں

وگر نہ قصد ہو کس کو شکار لاغر کا

(دیوان دوم)

کنج میں دام گر کے ہوں شاید

صید لاغر کو بھی شکار کرے

(دیوان ششم)

دونوں شعرا جگھے ہیں، لیکن شعر زیر بحث میں منظر نامہ اور شوق فحش اور ”ایک امید“ کا ابہام،



یہ سب مل کر اسے بقیہ دونوں سے بلند کرتے ہیں۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے زیر بحث شعر میں ”پر“ اور ”پر“ کی تکرار بہت خوب ہے۔ ”پر“ اور ”شکار“ میں ضلع کا ربط تو ہے ہی، لیکن یہ بھی غور کریں کہ دوسرے ”پر“ کو ”آئے“ کے ساتھ ملا کر پڑھنا پڑتا ہے اور ایک لمبے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ یہ ”پر + آئے“ نہیں بلکہ ”پر آئے“ (یعنی ”غیر“) ہے۔ یعنی ششلم کو اپنے پرانے ہونے کا احساس ہے مندرجہ ذیل شعر پر غور کریں۔

ہیں تو شکارِ آخر، پر ایک امید (ہے۔)

(افسوس کہ نام) پرانے ہیں۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا معنی حقیقی نہیں ہیں۔ لیکن غیر حقیقی معنی کا التباس ہونا بھی شعر کا لطف ہے، کیونکہ اس سے تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ خوب شعر ہے۔

نار

نار

۳۱۹/۳ یہ شعر گویا ۲۲۳/۳ کے جواب میں کہا گیا ہے۔ خود کو جوگی تو کئی بار کہہ چکے ہیں (مثلاً ۸/۳ اور ۱۵/۱۷) لیکن یہاں کیفیت فراموش ہے۔ سپاہی بنا بھی ایک سوانگ تھا اور جوگی بنا بھی سوانگ ہے۔ جوانی کی رات انہیں سوانگوں میں کاٹ دی۔ اپنی اصلیت نہ خود پر ظاہر کی اور نہ کسی پر ظاہر ہونے دی۔ شعر میں محزون ہے، لیکن خود کو ظاہر اور ثابت کرنے کا ارادہ اب بھی نہیں ہے۔ یہ بھی اپنی طرح کا اسرار ہے۔

نار

جوانی تو رات ہے ہی، لیکن اسے ”تھوڑی رات“ کہہ کر یہ کتنا یہ دکھایا ہے کہ (۱) جوانی واقعی بہت تھوڑی تھی یا (۲) بہت کم معلوم ہوتی تھی۔ یعنی جوانی یوں گذری گویا بہت کم تھی اور جلد ختم ہو گئی۔ مصرع اولیٰ میں تاسف ہے تو مصرع ثانی میں اپنی تھوڑی بہت تعریف بھی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ پرانے لوگ کسی بات کی شرح کرنے کے پہلے ”آہ“ یا اس طرح کا کوئی لفظ لکھتے تھے۔ اس اعتبار سے ”آہ“ گویا حرف شرح ہے۔ یعنی ”جوانی یوں کافی“ شرح ہے ”تب تھے سپاہی اب ہیں جوگی“ کی۔ یہ بھی غور فرمائیے کہ سپاہی ہونا یا جوگی بننا ”رات کے“ کام ہیں دن کے نہیں۔

## ردیف واؤ

## دیوان اول

### ردیف واؤ

۳۲۰

فلک نے گر کیا رخصت مجھے سیر بیاباں کو  
نکالا سر سے میرے جائے مو خار مغیلاں کو

ضمیں ریگ رواں مجنوں کے دل کی بے قراری نے  
کیا ہے مضطرب ہر ذرۂ گرد بیاباں کو

وہ عجم سوختہ تھے ہم کہ سرسبزی نہ کی حاصل  
ملایا خاک میں دانہ لٹھ حسرت سے دہقان کو

ہوا ہوں غنچۂ پژمرده آخر فصل کا جھہ بن  
نہ دے برباد حسرت کھنڈۂ سرود گریباں کو

صدائے آہ جیسے تیر جی کے پار ہوتی ہے  
کسو بے درد نے کھینچا کسو کے دل سے پیکاں کو

۳۲۰/۱ یہ اشعار تیس شعروں کے دوغزلے سے نکالے گئے ہیں۔ ایک دو کے سوا دوغزلے کا ہر شعر استادانہ مہارت اور قادر الکلامی کا نمونہ ہے۔ ایسی شخص زمین میں خاصے بلند پایہ دس شعر بھی نکالنا مشکل ہے، کچا کہ بچپن میں شعر۔ لیکن نو جوان میر نے اس بے رنگ زمین کو بھی رنگین کر دیا۔ شاید اسی وجہ سے کہ اس غارزار میں سرسبز شعر ہونا مشکل ہے، میر کے اکثر معاصرین نے اس زمین سے دہشتاب کیا ہے۔ صرف درد اور ہٹا کے یہاں پانچ پانچ چھ شعر ملتے ہیں۔ ہٹا اچھے شاعر تھے، انھیں میر کا ہم پایہ، بلکہ میر سے بہتر ہونے کا دعویٰ تو تھا ہی، انھیں مشکل زمینوں کا شوق بھی تھا، لیکن اس زمین میں وہ کوئی عمدہ شعر نہ نکال سکے۔ درد کے شعر اہلہ حسب معمول تقریباً سب کے سب اعلیٰ پائے کے ہیں۔ یہ زمین دراصل شاہ حاتم کی ایجاد کردہ معلوم ہوتی ہے۔ شاہ حاتم نے اور پھر جعفر علی حسرت نے اس میں اچھے شعر لکھے ہیں۔ حاتم کا مطلع بہت خوب ہے۔

میں پیا کس کیا مجنوں صفت کمر بیاباں کو  
نہ پہنچا دامن صحرا سرے چاک گریباں کو

یہ غزل ۱۷۴۸ کی ہے۔ اس وقت سودا، یقین، قائم، تاباں، سب موجود تھے لیکن ان لوگوں نے اس زمین کو ہاتھ نہیں لگایا۔ تاباں کے تو آخری دن تھے، شاید اس لئے وہ ادھر متوجہ نہ ہوئے ہوں۔ لیکن دوسرے معاصرین میر میں سے اکثر کا اس زمین کی طرف مانتیت نہ ہونا شاید اسی وجہ سے ہے کہ زمین بظاہر بخر تھی۔

میر کے مطلع میں ”بیاباں“ کا قافیہ پہلے مصرع میں ہے، اور بظاہر کسی خاص بات کی توقع نہیں پیدا کرتا۔ ہاں یہ بات دلچسپ ہے کہ فلک کو کسی باعث متکلم سے اتنی محبت ہے کہ اس کے جنون کو کم کرنے کے لئے (یا جنون کو مکمل کھیلنے کا موقع دینے کے لئے) اسے بیاباں کی ”سیر“ کو رخصت کرتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں غیر معمولی دیکر سامنے آتا ہے، کہ متکلم کے سر پر بھول کے کانٹے بالوں کی جگہ اگا دیئے۔ کانٹے تو پاؤں میں گزرتے ہیں یا گزریں گے، پھر انھیں سر سے اگانے کا مقصد کیا ہو سکتا ہے؟ پہلی بات تو یہ کہ یہ ستم جبرئیلی تھی، ایک ظالمانہ مذاق تھا۔ دوسری بات یہ کہ سر سے کانٹے اگانے میں اشارہ تھا کہ صحرا کی راہ سر کے بل مٹے گرد۔ تیسری بات یہ کہ وحشت میں بال کھڑے ہو جاتے ہیں، یہاں سر سے نوک دار کانٹے اگا کر وحشت کی مستقل ملامت قائم کر دی۔ چوتھی بات یہ کہ جنون میں دماغ تو خراب ہوتا ہی ہے،



سر سے کانٹے نکال کر شکل بھی بگاڑ دی۔ غرض جس طرح بھی دیکھیں، پیکر نے شعر کو غیر معمولی کر دیا ہے۔  
تکلم کا لہجہ بھی قابلِ داد ہے۔ اس میں جھنجھلاہٹ بھی ہے، بے چارگی بھی اور خود پر زہر خندہ کا احساس بھی۔  
اس مضمون کو قائم اور شاہ نصیر نے بھی برتا ہے۔

آوارگانِ فم کے سروں پر نہ جانِ بال  
نکلی ہیں سر سے پھوٹ کے نوکیں یہ خار کی  
(قائم)

دشتِ وحشت خیز میں رکھا قدم جس روز سے  
سر کے موٹے سرے خارِ مغلایاں کی طرح  
(شاہ نصیر)

لیکن دونوں ہی شعروں میں وہ لطف نہیں جو میر کے شعر میں آسان کو فاعل (Active Agent) جدید اصطلاح میں (Subject) کے طور پر پیش کرنے سے حاصل ہوا ہے۔

۳۲۰/۲ اس مضمون کو غالب نے دوبار استعمال کیا ہے۔

بے پردہ سوئے وادیِ مجنوں گذر نہ کر  
ہر ذرے کے غلاب میں دل بے قرار ہے

جب یہ تقریب سفر یار نے مکمل باعدھا  
تپشِ شوق نے ہر ذرہ پہ اک دل باعدھا

ارتکاز اور کفایت الفاظ کے لحاظ سے غالب کے دونوں شعر میر سے بڑھ کر ہیں۔ لیکن اولیت کا شرف میر کو بہر حال ہے۔ میر کے یہاں ”ریگِ رواں“ اہل بیت کا جواہر ہے جس کا جواب غالب کے شعروں میں نہیں۔ ”ریگِ رواں“ کہہ کر میر نے اضطراب کے لئے دلیل بھی مہیا کر دی ہے۔ غالب کا استعارہ بہر حال میر سے بڑھ گیا ہے، یہ اس لئے کہ استعارے کو دلیل کی حاجت نہیں ہوتی۔ میر نے ”ریگِ رواں“ کہہ کر دلیل تو مہیا کر دی، لیکن استعارے کا زور گھٹ گیا۔

۳۲۰/۳ خود کو ختم سوختہ کہنا ہی کیا کم تھا کہ دہقان کو بھی دانے سے تشبیہ دے دی اور نظامِ کائنات پر طنز مکمل کر دیا۔ دہقان کا کام ہے دانہ بونا (یعنی دانے کو خاک میں ملانا) یہاں اس کا عکس ہوا، کہ میر نے ختم سوختہ ہونے کے باعث دہقان کی کھیتی پھل پھول نہ کی سرسبزی کی حسرت نے دہقان کو تباہ کر ڈالا، گویا اس کو دانے کی طرح خاک میں ملا دیا۔

یہ سوال غیر ضروری ہے کہ اگر شکلم ختم سوختہ ہے تو دہقان کون ہے؟ یہ پورا شعر دراصل اپنی جگہ پر ایک استعارہ ہے، شکلم کی بے نصیبی اور نامرادی کا، اور اس بات کا کہ جس جس نے شکلم سے کوئی توقع باندھی وہ مایوس ہی ہوا۔ شعر کا زور اس کے استعارے اور طنز میں تو ہے ہی، اس مضمون میں بھی ہے کہ شکلم تباہی بے نصیب اور نامرادی تھا۔ وہ لوگ بھی نامراد ہوئے جو اس سے منسلک ہوئے۔ اگر شکلم عاشق ہے تو دہقان معشوق بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق نے چاہا تھا مجھے درس عشق خوب پڑھائے، عشق کے دور و سوز میں مجھے خوب پالتے کرے۔ لیکن میں اس بیج کی طرح نامراد تھا جو مل جانے کے باعث برگ و بار نہیں لاسکتا۔ لہذا عشق کے منازل مجھ سے سر نہ ہوئے اور معشوق کو حسرت و مایوسی نصیب ہوئی۔ عجیب و غریب شعر ہے۔ سب پر طرہ یہ ہے کہ دہقان کی جاہی کا بھی ذمہ دار خود کو ٹھہرایا ہے۔ یعنی ختم سوختہ ہونے کے باوجود اتنی قوت موجود تھی کہ دہقان کو خاک میں ملا ڈالا۔

۳۲۰/۴ ”حسرت کشتہ و سرور گریبان“ کی ترکیب خوب ہے۔ یہ انداز بہت عمدہ ہے کہ مصرعِ اولیٰ میں خود کو واحد شکلم کی حیثیت میں پیش کیا۔ پھر دوسرے مصرعے میں خود کو واحد غالب کے صیغے میں بیان کیا۔ اس طرح کلام میں زور بڑھ جاتا ہے۔

اب اس بات پر غور کریں کہ خود کو چار طرح بیان کیا ہے، (۱) فنیہ پڑمردہ (۲) آخر فصل کا (۳) حسرت کشتہ اور (۴) سرور گریبان۔ ان سب میں ربط ہے، یہ شخص بوی نہیں منع کر دے گئے ہیں (جیسا کہ جوش اور فراق کے یہاں اکثر ہوتا ہے) فنیہ اس لئے پڑمردہ ہے کہ پھول نہ بن سکا (یعنی دل کی کلی نہ کھلی تھی) پھول نہ بننے کی وجہ یہ ہے کہ کلی آخر فصل میں نکلی۔ جب تک کھلنے کی نوبت آئے، فصل بہار ہی جا چکی تھی۔ حسرت کشتہ ہونے کی وجہ ظاہر ہے۔ اول تو یہ ہے کہ کلی کھل نہ سکی، پھول بننے کی حسرت دل ہی میں رو گئی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ آخر بہار میں کھلنے کے باعث بہار کا لطف اٹھانے سے محروم رہی۔ سرور گریبان کہنے کی کئی وجہیں ہیں۔ کلی پہ وجہ پڑمردگی سر جھکائے ہوئے ہے۔ یعنی اپنی پڑمردگی پر شرمندہ



ہے۔ کسی سے آنکھیں چار نہیں کر سکتی۔ دوسری بات یہ کہ کئی اپنے انجام کی فکر میں سرنگوں ہے۔ تیسری یہ ہے کہ چہرہ ہلکے بہر حال سرنگوں رہتی ہے۔ چوتھی وجہ یہ کہ غصے کو بکیر کہتے ہی ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ مخاطب کون ہے؟ عام طور پر معشوق کو گل کہتے ہیں۔ یہاں لطف یہ ہے کہ معشوق کے ہجر میں خود کو غصے سے تشبیہ دی ہے۔ مزید مناسبت یہ کہ مر جھاتی ہوئی کٹی کی پتیاں ہوا میں بکھر جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے کہا کہ معشوق مجھے برباد نہ کر دے (ہوا میں بکھیر نہ دے) ہر طرف مناسبتوں اور ربط و ربط کا کرشمہ ہے۔

۳۲۰/۵ دل سے پیکان کو کھینچنا تو درماں اور مرہم رسانی کے عالم کی چیز ہے، پھر پیکان کے کھینچنے والے کو بے درد کیوں کہا؟ اس کے کئی جواب ہیں اور سب ہی شعر کی نزاکت میں اضافہ کرتے ہیں۔ (۱) ہتھیار کی نوک اگر گہرائی میں پیوست ہو تو اسے کھینچ کر نکالنے میں تکلیف ہوتی ہی ہے، بعض اوقات یہ تکلیف خود زخم کی تکلیف سے بڑھ کر ہوتی ہے۔ اور اگر ہتھیار کے دونوں طرف دھار ہو تو زخم سے باہر آتے آتے وہ جسم کو اور بھی کاٹ ڈالے گا۔ (۲) پیکان کا دل پیوست ہو جانا اور پیوست رہنا ہی بہتر ہے۔ پیکان کو نکال لے کیس تو غلش نکل جائے گی، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے۔

کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیر نیم کش کو  
یہ غلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

(ممکن ہے غالب کو خیال یہ نہیں ملا ہو۔) (۳) ممکن ہے دل سے پیکان کو کھینچ کر نکالنے والا وہی شخص ہو جس نے آہ کی ہے۔ اب مضمون یہ نکلا کہ پیکان کی غلش سے تنگ آ کر پیکان ہی کو دل سے نکال ڈالا، (عشق و ہجر کے شدائد سے تنگ آ کر عشق ہی ترک کر دیا)۔ لیکن یہ عمل بے دردی ہی کا عمل تھا، کہ ایک تو یہ بہت کم عشق ترک کر دیا، اور دوسری بات یہ کہ پیکان کو کھینچ نکالا تو تکلیف بہر حال ہوتی لہذا دل سے آہ بلند نکلی۔ (۴) ممکن ہے پیکان کھینچنے والا چارہ گریا یا صبح ہو۔ چارہ گرا اور صبح کا بے درد ہونا مسلمات شعر میں سے ہے۔

”کھینچنا“ اور ”آہ“ میں شائع کا ربط ہے۔ آہ، تیر، جی، پارہ، بے درد دل، پیکان میں مراعاتِ لطیف ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ یہ صورت حال بہت عمدہ ہے کہ پیکان کہیں کسی کے سینے سے کھینچا ہے اور تیر حکم کے سینے کے پار ہو رہا ہے۔

خط لکھ کے کوئی سادہ نہ اس کو ملول ہو  
ہم تو ہوں بدگمان جو قاصد رسول ہو

پاؤں تو بحر کے کوئی اٹھالوں ابھی تمہیں  
کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو

دل لے کے لونڈے ولی کے کب کا پچا گئے  
اب ان سے کھائی پی ہوئی شے کیا وصول ہو

۳۲۱/۱ مصرع اولیٰ میں تصویری ہی تنقید ہے۔ ”سادہ“ دراصل ”خط“ کی صفت ہے یعنی کوئی اگر اسے خط کی جگہ سادہ کاغذ ہی بھیج دے تو اس میں ملول ہونے کی بات نہیں۔ یعنی اگر وفور شوق کا بیان نہ ہو سکے اور صرف سادہ کاغذ ہی بھیج کر دل کی تسلی کر لی جائے تو رنجیدہ ہونے کی ضرورت نہیں۔ یہاں تک معنی یہ آتے ہیں کہ شاعر شوق کی حد تو ہے نہیں، اس لئے خط نہ لکھا سادہ کاغذ بھیج دیا تو بھی کوئی ہرج نہیں ہے ذرا مزید غور کریں تو مصرع اولیٰ کے دو معنی اور سمجھ میں آتے ہیں۔ پہلے معنی کی رو سے ”سادہ“ کو ”خط“ کی صفت نہیں بلکہ مکتوب نگاری کی صفت قرار دیا جائے گا۔ پہلے معنی یہ ہوئے کہ جو اس کو خط لکھ کر ملول نہ ہو گا وہ سادہ (الحق) ہی ہو گا۔ دوسرے معنی کو قائم کرنے کے لئے مصرع میں استفہام انکاری فرض کیجئے۔ اب نثر میں ہوگی ”اس کو سادہ خط لکھ کر کوئی ملول نہ ہو گا؟“ (یعنی ممکن نہیں کہ ملول نہ ہو۔ ملول ہو گا اور ضرور ہو گا)

ان تینوں معنی کے جواز کے لئے مصرع ثانی میں بالکل نئی بات سامنے آتی ہے قاصد کے متعلق ہمیشہ بدگمانی رہتی ہے کہ وہ خط کھول کر پڑھ لے گا۔ اس لئے خط کی جگہ سادہ کاغذ ہی بھیجنا بہتر ہے۔ قاصد اگر غیبیہ کے مرتبے کا بھی ہو، جب بھی میں تو بدگمان ہی رہوں گا کہ وہ میرا خط پڑھ لے گا۔



”رسول“ کے بھی معنی پیام بردہوتے ہیں، خاص کر وہ جو کوئی تحریر لائے۔ اس طرح ”قاصد رسول ہو“ میں عمدہ ایہام ہے اگر سادہ خط بھی بھیجا تو قاصد پر شک رہے گا کہ وہ اس سے کچھ نہ کچھ معنی نکالے گا، یا یہ افسوس تو بہر حال رہے گا کہ اگر قاصد پر خط کھول لینے اور پڑھ ڈالنے کا شک نہ ہو تو سادہ کاغذ کے بجائے اپنا حال دل لکھ کر بھیجے۔ لہذا دونوں صورتوں میں ملال رہے گا۔ اور اگر خط میں کچھ لکھ ہی دیا ہے۔ تب بھی ملال ہوگا، کیوں کہ قاصد پر یہ شک بہر حال ہے کہ وہ خط پڑھ لے گا۔

”خط“ بمعنی ”پہرے کے بال“ اور ”سادہ“ بمعنی ”وہ شخص جس کے پہرے پر بال ابھی نہ اگے ہوں“ میں ضلع کا ربط نہایت خوب ہے۔ ”قاصد“ اور ”رسول“ کی مناسبت ظاہر ہے۔ غضب کا مطلع کہا ہے۔

۳۲۱/۲ معشوق کے منہ پہ کا مضمون شاید صرف میر نے ہی باندھا ہے۔ ہمارے زمانے میں ظفر اقبال نے البتہ خوش طبعی اور کھلے لہجے میں لکھا ہے۔

اتنی ہی چٹھٹی بھی ہے وہ  
جتنی ہے ظفر وہ گول گپا

لیکن ظفر اقبال نے جان بوجھ کر ذرا مبتدل لہجہ اختیار کیا ہے۔ میر کے یہاں معنی اور مضمون کی نزاکتیں ہیں۔ اور خوش طبعی بھی ہے۔ سب سے پہلے تو شوق کی شدت اور جوش دیکھئے کہ بھاری بھر کم معشوق کو گوہ میں اٹھا لینے کے دعوے دار ہیں۔ ”گولی“ کے لفظ میں اپنائیت اور بے تکلفی ہے۔ ورنہ ”گوہ“ بھی موزوں تھا۔ لیکن ”گوہ“ میں وہ بات نہیں ہے۔ نامانوس لفظ کے مقابلے میں مانوس لفظ ہمیشہ زیادہ بے تکلف اور ”گھریلو“ ہوتا ہے۔ (اس پر تھوڑی سی بحث جلد اول کے دیباچے میں بھی ہے۔) پھر لفظ ”بھاری“ کے ساتھ ”کیسے“ رکھ کر کیفیت اور گیت دونوں کی طرف اشارہ رکھ دیا۔ ”اگر کتنے ہی بھاری“ کہتے تو کیفیت کے معنی نہ حاصل ہوتے۔ اب مفہوم یہ ہے کہ تم جس قدر بھاری ہو، اور یہ بھی ہے کہ تم جس قدر وزن و وقار والے شخص ہو ”بھاری“ اور ”عزیز“ ہم معنی ہے۔ ”عزیز“ کے معنی ”پیارا“ اسی لئے ہوتے ہیں کہ جو شخص ہمیں پیارا ہوتا ہے اس کی قدر ہماری نظر میں بھاری ہوتی ہے۔ میر کے شعر میں

لفظ ”بھاری“ وہی کام کر رہا ہے۔ ”سرے آ کے تو پھول ہو“ میں اشارہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود شکم بھی اچھے ہاتھ پاؤں والا شخص ہے۔ جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ ”عزیز“ مشتق ہے ”عزت“ سے اور اس کے معنی ہیں ”تخت ہونا“ نہ کہ ”بھاری ہونا“۔ لیکن میں عرض کرتا ہوں کہ ”عزیز“ کے معنی ”تخت“، ”مشکل“ وغیرہ ضرور ہیں۔ لیکن اس کے معنی ”قیقی، بیش قیمت، پیارا، معشوق، وہ جس کی قدر و محبت ہو“ وغیرہ بھی ہیں۔ اور ”عزیز“ کے ایک معنی ”بھاری پن، وزن“ کے بھی ہیں۔ ملاحظہ ہو The Hans Wehr Dictionary of Modern Arabic, Edited by J.M. Cowan, صفحہ ۶۰۹۔

کیا بہ لحاظ اندرست مضمون۔ کیا بہ لحاظ نزاکت بیان، یہ شعر نیکڑوں میں انتخاب ہے۔ خوش طبعی اور گھٹگو کا لہجہ اس پر مستزاد ہے۔

۳۲۱/۳ یہ شعر بھرتی کا ہے اور تین شعر پورے کرنے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ اس کا مضمون طبعی ہے۔ لیکن لہجے کی ظرافت اور بے تکلفی خوب ہے۔ دل کو ”کھائی پی ہوئی شے“ کہنا بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔

اس مضمون کو لہجہ بدل کر دیوانہ پن میں یوں کہا ہے۔

ہاتھوں گئی خوباں کے کچھ شے نہیں پھر ملتی

کیوں کے کوئی اب ان سے دل میرا دلا جاوے

شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں، لیکن میر کا رنگ پورا موجود ہے، کہ مضمون رنجیدگی کا ہے لیکن لہجے میں ہلکی سی خوش طبعی پھر بھی ملتی ہے۔ لہجے کی یہ پیچیدگی میر کا خاص امتیاز ہے۔ ”دل“ اور ”دلا“ کا ایہام بھی عمدہ ہے۔ اسی طرح ”دل لے“ اور ”دلی“ کی جنبتیں اور شبہ اشتقاق بھی دلچسپ ہے۔

۳۲۲

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو  
ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو

دوستی ایک سے بھی تجھ کو نہیں  
اور سب سے عناد ہے ہم کو

ہمراہانہ ذیست کرتا تھا  
میر کا طور یاد ہے ہم کو

۳۲۲/۱ معاملہ بندی کے شعر میں معنی آخری کا کرشمہ اس شعر میں ہے۔ مومن کے یہاں اس طرح کی کوشش جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ لیکن ان کے یہاں کوئی شعر لہائی ترکیب کے لحاظ سے اس قدر مکمل، اور لہجہ کے اعتبار سے اس قدر ثقافت نہیں۔ مثال کے طور پر مومن کا مطلع ہے۔

شوخی کہتا ہے بے حیا جانا  
دیکھو دشمن نے تم کو کیا جانا

مصرع اولیٰ کی بندش اس قدر جنگل ہے (تعقید کی وجہ سے نہیں بلکہ فقدان الفاظ کے باعث) کہ مصرع نامکمل رہ گیا ہے۔ اس کی تشریح کرنے کے لئے کئی الفاظ کا اضافہ درکار ہے۔ "(وہ تم کو) شوخی کہتا ہے، (یعنی اس نے تم کو) بے حیا جانا۔" دوسری بات یہ کہ لفظ "شوخی" سے "بے حیا" کے معنی نکالنا غیر مناسب ہے۔ میر کے دونوں مصرعے جھمیل اور عنفانی دونوں صفات کا مثالی نمونہ ہیں۔ معنی آخری اس پر مستزاد، کہ مومن کے یہاں صرف ایک معنی ہیں، اور میر کے یہاں کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں۔

(۱) تم (ممشوق) کہتے ہو، ہم تم سے (عاشق سے) اتحاد رکھتے ہیں۔ کہو ضرور کہو، ہمیں تمہاری بات پر اعتماد ہے۔ اب اس کے بھی دو معنی ہیں، ایک تو وہی جو ظاہری مفہوم ہے، اور دوسرا ظہریہ۔

(۲) تم (ممشوق) کہتے ہو، ہم تم سے (عاشق سے) اتحاد رکھتے ہیں۔ اچھی بات ہے یہ بھی تو کہو کہ تمہیں ہماری وفادار اور ہمارے عشق پر اعتماد ہے۔ یہ معنی بیان یہ ہیں۔ ظہریہ معنی یہ ہوئے کہ تم ہم سے اتحاد رکھو (دوستی رکھو)، اس سے ہمیں کیا فائدہ؟ یہ تو بتاؤ کہ تمہیں ہماری وفادار اور ہمارے عشق پر اعتماد ہے کہ نہیں؟ (یعنی دوستی رکھنے کا لازمی مطلب یہ نہیں کہ تم ہمارے عشق کا بھی جواب عشق سے دو اور ہمیں عاشق صادق سمجھو)۔

(۳) تم (ممشوق) کہتے ہو کہ کیا ہمیں تم سے اتحاد ہے؟ ہاں کہو (یعنی ایسی ظہریہ باتیں کہو)۔ (ہمیں پورا اعتماد ہے) (کہ تمہیں ہم سے اتحاد کبھی نہ ہوگا)۔

۳۲۲/۲ اس شعر میں کثرت معنی کے ساتھ افسانویت کا لطف ہے۔ یعنی اس میں جو بات بیان ہوئی ہے اس کے پیچھے دو معانی ہیں منظر بھی ہے۔ سب سے پہلے تو لفظ "دوستی" کو دیکھئے۔ اس کے دو معنی یہاں حسب حال ہیں۔ (۱) (friendship) اور (۲) عشق۔ موخر الذکر معنی میں سعدی نے خوب کہا ہے۔

ہ لطف دلبر من در جہاں نہ بینی دوست  
کہ دشمنی کند و دوستی بظراید  
(میرے دلبر کے سے لطف والا معشوق دنیا میں نہ  
ہوگا کہ وہ دشمنی کرتا ہے اور اس کے ذریعہ  
(ہمارے) عشق کو بڑھاتا ہے)

لہذا میر کے مصرع اولیٰ کا مفہوم یہ ہوا کہ (۱) تم کسی کو دوست نہیں رکھتے۔ (۲) تم کسی کے بھی عاشق نہیں ہو۔ اب سوال یہ ہوا کہ وہ کون لوگ ہیں جن کے بارے میں معشوق کا رویہ بیان کیا جا رہا ہے؟ یہ لوگ یا تو (۱) معشوق کے عاشق ہیں یا (۲) تمام دنیا کے عام لوگ ہیں۔

اب مصرع ثانی پر غور کریں۔ معشوق کو دنیا میں کسی سے دوستی یا محبت نہیں۔ لیکن تکلم کو سب سے دشمنی ہے۔ اس وجہ سے کہ (۱) سب لوگ اس کے معشوق پر عاشق ہیں، لہذا وہ تکلم کے رقیب ہیں یا



(۲) سب لوگ اگر چہ رقیب نہیں ہیں، لیکن آئندہ ہو سکتے ہیں۔ یا (۳) اگر دنیا میں کوئی اور نہ ہوتا تو شاید معشوق کی توجہ مشکل کی طرف ہو جاتی کہ جب کوئی نہیں ہے تو مشکل ہی سہی۔

معشوق کو یہ بات بتانے میں، کہ ہمیں دنیا کے سب لوگوں سے عناد ہے، مشکل کو دو فائدے تصور ہیں۔ پہلا تو یہ کہ میں تمہارا خیر خواہ ہوں اور تم سے اس قدر اتحاد رکھتا ہوں کہ جن لوگوں کو تم دوست نہیں رکھتے ان کو میں بھی دوست نہیں رکھتا۔ دوسرا فائدہ یہ کہ مشکل اور معشوق دونوں ہم پایہ ہم پلہ ہو جاتے ہیں۔ معشوق کو اگر دنیا میں کسی سے لگاؤ نہیں تو مشکل بھی تمام دنیا والوں سے عناد رکھتا ہے۔ لہذا وہ مرتبے میں اس سے کم نہیں۔ اس مفہوم میں یہ شعر ۳۹۵/۴ کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن صورت حال اس کے برعکس بھی ہو سکتی ہے۔ معشوق کو کسی سے لگاؤ نہیں، اور مشکل کا سب سے بھگڑا ہے۔ اس کے پھر دو معنی ہیں (۱) مشکل کسی اور حسین پر مائل ہونے پر رازی نہیں ہے۔ (۲) مشکل تمام دنیا کو اپنا دشمن قرار دیتا ہے۔ ایسی صورت میں مشکل کا نباہ اس دنیا میں کیوں کر ہوگا؟ معشوق سے دوستی کی امید نہیں۔ اور دنیا والوں سے خود ہی بھگڑا ہے۔ بقول جعفر زئی کہہ جعفر اب کیسے بنے؟ اس مفہوم کی روشنی میں لفظ ”اور“ بہت پر قوت ہو جاتا ہے۔ ایسے موقع پر ”اور“ کو ”لیکن“ کے معنی میں لیتے ہیں، لیکن یہاں اس سے بہت زیادہ معنی ہیں۔ مثلاً (۱) یہاں یہ حال ہے کہ (۲) ہماری مشکل یہ ہے کہ (۳) لیکن ہم کیا کریں (۴) اپنا تو معاملہ یہ ہے کہ (۵) اس کے باوجود وغیرہ۔

چھوٹے چھوٹے لفظوں کے ذریعہ اسے معنی نکال لینا میر کا خاص فن تھا۔ اس فن میں صرف میر انیس ایک حد تک ان کے حریف ہیں، ورنہ غالب اور اقبال اس معاملے میں میر سے بہت پیچھے ہیں۔ غالب کو فارسی محاورے پر البتہ تقریباً مکمل قدرت تھی اور خسرو اور فیضی کی طرح غالب بھی چھوٹے چھوٹے لفظوں کو معنی خیز کر لیتے ہیں۔ اردو میں ان کا یہ حال نہ تھا۔

اس شعر میں جو افسانہ بیان ہوا ہے (یا یوں کہیے کہ جس افسانے کے حلق اشارے اس میں ہیں) وہ اب تک واضح ہو چکا ہوگا۔ لیکن چند باتیں کہہ دیتا ہوں۔ معشوق کے عاشق بہت ہیں، سب اس کے عشق کا دم بھرتے ہیں، لیکن معشوق کو کسی سے کوئی لگاؤ نہیں۔ ہر طرف اس کے چاہنے والوں کا جم غفیر ہے اور وہ سب کے ساتھ بے اعتنائی کرتا ہے۔ مشکل کو یہ صورت حال اچھی معلوم ہوتی ہے، لیکن پھر بھی اسے تمام دنیا سے (یا تمام عاشقوں سے) دشمنی ہے۔ لہذا اس کا اور معشوق کا نباہ ہونا معلوم۔ مگر یہ بھی ہے

کہ مشکل ایک طفلہ رکھتا ہے اگر تم تمام دنیا کو اپنی سٹ سے کتر سمجھتے ہو اور لوگوں کو اپنا دوست نہیں قرار دیتے، تو اس معاملے میں ہم تم سے کم نہیں ہیں۔ لیکن اس میں نقصان بھی ہے، کیونکہ اگر تم کسی کو اپنا دوست سمجھتے تو شاید ہم بھی اسے اپنا دوست بنا لیتے اور اس طرح تمہارے قریب پہنچنے کی کوشش کرتے۔ کردار کی پیچیدگی کس خوبصورتی سے ظاہر ہوتی ہے، اور لوگ ہیں کہ پھر بھی اس شاعری کو خط مستقیم جیسے مزاج کا حامل سمجھتے ہیں۔

۳۲۲/۳ یہ شعر کیفیت کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہے۔ اس میں معنی کچھ خاص نہیں، اور اس شعر کی وضاحت میں کوئی موشگافی کام آسکتی ہے۔ لیکن یہ بات ضرور غور کرنے کی ہے کہ مندرجہ ذیل باتیں ہم کو فوری طور پر نہیں متوجہ کرتیں، اگرچہ شعر میں جو کیفیت ہے اس کا معتد بہ حصہ ان باتوں کا مرہون منت ضرور ہے۔

(۱) میر کی زندگی نامرادانہ گذری۔ لیکن یہ عام لوگوں کی طرح کی نامرادانہ زندگی نہ تھی۔ یہ میر کا طور زیست تھا۔ اور اس کا تاثر اب تک لوگوں پر باقی ہے اسی لئے کہا گیا ہے کہ میر کا طور ہم کو یاد ہے۔ (۲) میر کی نامردایاں ایسی زبردست تھیں کہ ان کا تاثر لوگوں کے دلوں میں اب بھی باقی ہے (پہلا نکتہ تو یہ تھا کہ نامردی ہی میر کا طور زیست تھا۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ اس کی نامردایاں نہایت شدید تھیں۔)

(۳) مشکل ایک شخص بھی ہو سکتا ہے اور کئی لوگ بھی ہو سکتے ہیں۔ اگر کئی لوگ ہیں تو وہ لوگ کسی موقع پر میر کو یاد کر رہے ہیں۔ یا شاید نامراد لوگوں کا ذکر ہو رہا ہے، اس وقت کہا گیا کہ میر کا طور زیست ایسا تھا۔

(۴) یہ بات واضح نہیں کہ میر کو گذرے کتنا عرصہ ہوا۔ اغلب یہ ہے کہ بہت دن ہو گئے ہیں۔

(۵) لفظ ”طور“ بے انتہا زور کا حامل ہے، کیونکہ اس میں اشارہ یہ ہے کہ میر نے اس طرز زندگی کو اپنے لئے بلا کسی شک و شبہ کا اختیار کیا تھا۔

(۶) شعر میں سبک بیانی اپنی انتہائی بلندی پر ہے۔ کوئی شور و غل نہیں، کوئی مبالغہ اور بلند بیانی

نہیں لیکن سب کچھ کہہ دیا ہے۔

(۷) اس شعر کے سامنے میر کا مندرجہ ذیل شعر رکھئے تو بات شاید خود بخود واضح ہو جائے۔  
دونوں شعر بہت خوب ہیں۔ دونوں میں سبک بیانی ہے۔ لیکن درج ذیل شعر میں ابہام نہیں، جبکہ شعر زیر بحث ابہام سے پر ہے

ایسی معیشت کر لوگوں میں جیسی غم کش میر نے کی  
بدسوں ہوئے ہیں اٹھ گئے ان کو روتے ہیں مسائے ہنوز  
(دیوانِ پنجم)

۳۲۳

اے چرخِ مت حریف اندوہ ہے کساں ہو  
کیا جانے منہ سے نکلے نالے کے کیا ہاں ہو

تاچہ کوچہ گردی جیسے صبا زمیں پر  
اے آہ صبح کا ہی آشوب آماں ہو

۹۰۰

گر ذوقِ سیر ہے تو آوارہ اس چمن میں  
مانندِ عندریبِ گم کردہ آشیاں ہو

یہ جان تو کہ ہے اک آوارہ دستِ بد دل  
خاکِ چمن کے اوپر برگِ خزاں جہاں ہو

۳۲۳/۱ مضمون اگرچہ پاک ہے، لیکن نیا ہے۔ ممکن ہے اس کا اشارہ بیدل سے ملا ہو۔

بقرص از آہِ مظلوماں کہ ہنگامِ دعا کردن  
اجابتِ برود حق بہرِ استقبالِ می آید  
(مظلوموں کی آہ سے ڈرو کیونکہ جب وہ دعا کرتے  
ہیں تو اس کی قبولیت دعا کا استقبال کرنے کے لئے  
اللہ تعالیٰ کی پوکھٹ پر آتی ہے۔)

لیکن بیدل کے یہاں ایک طرح کا انفعال ہے، کیونکہ وہ دنیاوی ظالموں کو ڈرا رہے ہیں۔  
اس کے برخلاف میر کے شعر میں آسمان کو اغتباہ ہے کہ اگر مظلوم کے منہ سے نالے نکلے تو خدا معلوم اس وقت



کیا عالم ہو۔ آسمان ٹوٹ کر گر پڑے، یا زمین تہ و بالا ہو جائے۔ آسمان کو بے کسوں کے اندوہ کا حریف کہنا خوب ہے۔ یہاں ”حریف“ بمعنی ”سہمچی“ اور ”دوست“ ہے۔ ”حریف“ کے اصل معنی ”ہم چہرہ“ اور ”ہم کار“ ہیں۔ (”منتخب اللغات“) یہ معنی اور بھی زیادہ مناسب ہیں۔

یہ اشارہ بھی خوب ہے کہ اگر آسمان بے کسوں کے رنج و اندوہ و مصیبت کا حریف نہ بنے تو بے کس لوگ صبر کر لیں گے، آہ نہ کریں گے۔ لیکن جب آسمان بھی ان غریبوں کے اندوہ کا ہم پیشہ اور دوست بن جائے تو پھر مظلوموں سے ضبط نہ ہوگا۔ اور ایسے میں جب وہ آہ کریں گے تو خدا جانے کیا ہو جائے۔ دوسرے مصرعے کا صرف و نحو بھی خوب ہے۔ اس کی شہر ہوگی: کیا جانے تالے کے منہ سے نکلے کیا سماں ہو؟ یعنی ”جہانے“ منہ سے نکلے پر ”صرف“ منہ سے نکلے“ کہا۔ یہ مجر نظم نہیں کیونکہ مصرع یوں بھی ممکن تھا:

کیا جانے منہ سے نکلے تالے تو کیا سماں ہو

لیکن الغلب یہ ہے کہ میر نے ڈرامائی اور فوری پن کی خاطر ”منہ سے نکلے پر“ وغیرہ قسم کی وضع ترک کی۔ اب عبارت میں ایک فوری پن ہے۔ گویا ادھر تالے منہ سے نکلا اور ادھر آشوب برپا ہوا۔

ہر چند کہ انشائیہ انداز، ڈرامائی لہجہ اور شور انگیزی کے باعث اور اس بات کے باعث کہ آسمان کا مقابلہ اندوہ بے کساں سے ہے، میر کا مطلع بے شل و مثال ہے، لیکن آہ اور فلک کے مضمون کو مناسب مل جلانے دو شعروں میں بڑے سے رنگ اور لمبا ہی سے باندھا ہے

میں نے اٹھا کے جو ترے منہ سے اف نہ کی

خود گر پڑے فلک تو مرا اختیار کیا

جلال کے دوسرے شعر میں معاملہ بندی مندرجہ بالا شعر سے بھی بڑھ گئی ہے۔ صورت حال کی انشائیہ سچائی اور منتظم کے لہجے میں فتح مندی کا شائبہ بھی خوب ہے۔

لو امتحان تم مرے مالوں کا شوق سے

کیوں ڈر کے آسمان کے بچے سے ہٹ گئے

میر کے اشعار میں اجواب شور انگیزی اور عمومیت ہے، جلال کے یہاں چھوٹا منظر ہے، لیکن پھر بھی خوب باندھا ہے۔

۲۴۳۳ ”آشوب آسمان“ کی ترکیب ہی اس شعر کو غیر معمولی بنانے کے لئے کافی تھی۔ لیکن شعر میں اور باتیں بھی ہیں۔ زمین پر کوچہ گردی اور صبا کا مارے مارے پھرنا دونوں میں برابری کے کئی پہلو ہیں۔ یہ تو ہے ہی کہ صبا میں آندھی کی صفت نہیں ہوتی، اس لئے اس کا عمل دخل زمین کی سطح کے آس پاس ہی ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ صبا تمام گھومتی پھرتی ہے، لیکن کچھ کرتی نہیں۔ یعنی وہ جن کی خوشبو پھیلاتی تو ہے، مگر نہ وہاں سے پیدا کرتی ہے اور نہ اسے قائم رکھ سکتی ہے۔ صبا ایک طرح سے جن کی دروازہ گرے اور ادھر ادھر پھولوں سے خوشبو کی بھیک مانگتی پھرتی ہے۔ یہی حال اس آہ کا ہے جو گلی کو چوں تک محدود رہتی ہے۔ ایسی آہ اثر کی بھیک مانگتی ہے اور اس کا بھی عمل دخل سطح زمین کے آس پاس ہی رہتا ہے۔ اب دیکھئے کہ آہ سے کہا جا رہا ہے کہ تو آسمان کے لئے آشوب بن جا، یعنی آندھی بن جا، کہ تیری وجہ سے آسمان کا رنگ متغیر ہو جائے، یا تو اس قدر زلزلہ خیز اور بلند آہنگ ہو جا کہ آسمان میں لرزہ پیدا ہو جائے، یا پھر دھوکے کی صورت میں آسمان پر چھا جا، تا کہ آسمان کی نیلگوئی سیاہی میں بدل جائے۔ لہذا اس شعر میں ایک طرح کی دعوت انتخاب ہے۔

اب رعایتیں دیکھئے۔ کوچہ گردی، زمین، آسمان، یہ سب سامنے ہیں۔ لفظ ”صبح گامی“ ظاہر قافیا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن صبا چونکہ صبح کو چلنے والی ہو کو کہتے ہیں، اس لئے ”صبح گامی“ اور ”صبا“ میں مماثلت ہے۔ بڑے شاعر کا کمال یہی ہے کہ وہ ظاہر کزور لفظوں سے بھی کام کی بات بنا لیتا ہے بقول میر:

عشق جو چاہے تو مردے سے بھی اپنا کام لے

(دیوان دوم)

فراق صاحب کے یہاں بھی اس طرح کے رکی الفاظ کی بھرمار ہے لیکن ان کے کلام میں یہ مردہ الفاظ اور بھی بے جان ہو جاتے ہیں۔ مثلاً ان کا مشہور شعر ہے

فراق کے کشتوں کا حشر کیا ہوگا

یہ شام بھر تو ہو جائے گی سحر بھر بھی

یہاں ”فراق“ اور ”بھر“ میں تکرار ہے معنی تو ہے ہی، لیکن یہ دونوں لفظ فی الاصل ہی ناکارہ



ہیں۔ "فراقی کے کشتوں" اور "شام" کہنا کافی تھا۔ سرسری الفاظ کا شوق اور ان کی معنویت کو ابھار سکنے کی صلاحیت کا فقدان اچھے خاصے شعر کو لے ڈالتا۔

۳۲۳ اس شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، اگرچہ اس میں کوئی خاص گہرائی نہیں۔ دوسرے مصرعے کی تشبیہ بہت خوب ہے کہ جس طرح کوئی بلبل آشیانے کا راستہ بھول جائے اور ادھر ادھر چمن میں درخت درخت ڈالی ڈالی ڈھونڈتی پھرے، ویسے ہی تم بھی ہو جاؤ۔ تب جا کر تم چمن کی سیر پوری طرح کر سکو گے۔

سوال یہ ہے کہ شعر کے معنی کیا ہیں؟ سامنے کے معنی تو یہ ہیں کہ چمن کوئی واقعی چمن ہے اور نہ عیا ہے کہ چمن جیسی جھوٹی جگہ کا چپ چاپ چھان مارنا آسان نہیں۔ لوگ یوں ہی اوپر اوپر سیر کر لیتے ہیں اگر واقعی اسے دیکھنا ہے تو پھر ہر درخت، ہر ڈالی، ہر کج کو اس طرح دیکھو کہ گویا تم عندلیب گم کردہ آشیاں ہو۔ ظاہر ہے کہ اس طرح دیکھنے میں ہر چیز پر نظر پڑے گی اور ایسی بہت سی چیزیں نظر آئیں گی جن کے وجود کا گمان بھی نہ رہا ہوگا۔ لیکن اگر "چمن" کو "چمن ہستی" فرض کریں تو معنی بہت وسیع ہو جاتے ہیں۔ اگر اس چمن کی سیر واقعی کرنی ہے تو گھر نہ بناؤ۔ بلکہ اس بلبل کی طرح بن جاؤ جس کا آشیانہ گم ہو گیا ہے۔ اس میں شک یہ بھی ہے کہ جس بلبل کا آشیانہ گم ہو گیا ہے وہ کسی ایک درخت یا شاخ پر تادیر نہ ٹھہرے گی، بلکہ یہاں سے وہاں گزرتی جائے گی۔ لہذا دنیا کی سیر کرنی ہے تو ایک جگہ رک کر نہ بیٹھو کسی بھی جگہ دیر تک نہ ٹھہرو۔

اب اگلا نکتہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ "عندلیب گم کردہ آشیاں" کو اپنے آشیاں کی تلاش میں طرح طرح کے آشیاں دیکھنے پڑیں گے اور اپنے کج کی تلاش میں طرح طرح کے کج دیکھنے پڑیں گے کہیں جگر کا منظر ہوگا، کہیں وصال کا، کہیں موت کا، کہیں زندگی کا، اسی طرح تم بھی ہر طرح کے منظر اور ہر نوع کی صورت دیکھ سکو گے۔ لیکن بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی۔ جو شخص محض یوں ہی سیاحتی کر رہا ہو اس کے دیکھنے کا انداز اور ہونا اور جس شخص کو اپنے کھوئے ہوئے گھر کی تلاش ہوگی اس کا انداز نظر اور ہونا اس کے دل میں جو درد مستدی ہوگی وہ محض سیاحت یا سیاحتی کے دل میں نہیں ہوتی۔ اس موقع پر لفظ "آوارہ" کی معنویت سامنے آتی ہے، کہ آوارگی کا ضابطہ ہے عشق کا، اور عشق حلاوت ہے درد مندی کی۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ عندلیب ہی کی تخصیص کیوں؟ کوئی بھی طائر گم کردہ آشیاں تشبیہ کے لئے کافی تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب کو بھی فراق صاحب والی بیماری لاحق ہو گئی کہ محض وزن پورا کرنے کی خاطر لفظ رکھ دیا اور اس کی معنوی کمزوری پر توجہ نہ کی۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ "چمن" اور "عندلیب" میں مماثلت ہے۔ پھر یہ کہ "چمن" سے "چمن ہستی" مراد لیٹا تھا۔ اس لئے "چمن" لکھا۔ دوسری (بلکہ تیسری) بات یہ کہ "عندلیب" اور "آوارہ" میں مماثلت ہے۔ (جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، آوارگی عشق کی ملت ہے۔ اور "عندلیب" مثالی عاشق ہے۔)

دوسرے مصرع میں بعض نام "نہاد کا سبکی" مزاج کے لوگ شکست ناروا کا اعتراض کریں گے۔ شکست ناروا کا تصور ہمارے کلاسیکی شعرا کے یہاں نہیں تھا، اور نہ ہمارے کلاسیکی عروض میں شکست ناروا نامی کوئی صیب مذکور ہے۔ اقبال جیسے خوش آہنگ شاعر کے یہاں بھی "شکست ناروا" موجود ہے۔

دریا کی تہ میں چشم گرداب سو گئی ہے

ساحل سے لگ کے موج چٹاب سو گئی ہے

رات اور شاعر (باگدورا)

روشن ہے جام جمید اب تک

شای نہیں ہے بے شیشہ بازی

بال جبریل، ص ۵۲

۳۲۳ مصرع ہانی میں "کے اوپر" سے مراد صرف "پر" ہے۔ یہ اردو کا خاص روزمرہ ہے جیسے "دل کے اوپر پھری پل گئی" بمعنی "دل پر پھری پل گئی"۔

استعارہ اور حقیقت ایک ہے، اس معنی میں کہ جو استعارہ ہے وہی حقیقت بھی ہے، اور اس معنی میں بھی کہ خارجی دنیا اور داخلی دنیا میں ایک طرح کا اتحاد ہے۔ یہ مضمون میر نے جگہ جگہ باندھا ہے مثلاً ۳۳۳ اور ۲۳۴۔ شعر زیر بحث میں بھی یہی کیفیت ہے کہ برگ خزاں اپنی جگہ پر برگ خزاں بھی ہے اور وہ عاشق بھی ہے جو دل پر ہاتھ رکھے فرط شدت درد کے باعث زرد و ادھر ادھر مارا مارا پھرتا ہے۔ برگ خزاں اور عاشق آوارہ میں کئی طرح کی مماثلتیں ہیں۔ (۱) دونوں کا رنگ زرد ہوتا ہے۔ (۲) دونوں اپنی اصل سے جدا ہو چکے ہوتے ہیں، پتہ شاخ سے اور عاشق عام دنیا سے یا اپنے گھر سے



(۳) دونوں مائل خرابی ہوتے ہیں، برگ خزاں تو ذرا سی ہوا نکلنے پر شاخ سے ٹوٹ کر گر جاتا ہے اور عاشق شدت شوق و رنج کے باعث ذرا سی بات میں گھر سے بے گھر ہو جاتا ہے۔ (۴) برگ خزاں خشک ہوتا ہے، اس لئے اسے ہوا یہاں سے وہاں اڑائے پھرتی ہے، عاشق بھی آوارہ ہوتا ہے۔ (۵) دونوں کے یہاں شادابی کا لہذا ان اور جسمانی کا ہیدگی ہوتی ہے۔

ایسی تشبیہ جس میں وجہ تشبیہ ایک سے زیادہ ہو مرکب کہلاتی ہے۔ ایسا اس وقت ممکن ہوتا ہے جب مٹھہ پہ خود مرکب ہو۔ مثلاً یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ مٹھہ پہ صرف ”برگ“ نہیں، بلکہ ”برگ خزاں“ ہے، اور برگ خزاں بھی جو خاک چمن پر پڑا ہوا ہے۔ ٹپلی نے لکھا ہے کہ تشبیہ مرکب کو تشبیہ مفرد پر فوقیت ہے۔

شعر زیر بحث میں ”آوارہ“ (عاشق) کو ”دست بردل“ کہنا بہت خوب ہے کیونکہ اس کے ذریعہ عاشق کی پوری کیفیت بیان ہو جاتی ہے۔ دست بردل ہونا سینے یا جگر یا دل میں درد کے باعث ہے اور اس لئے بھی کہ دل ہاتھ سے جاتا رہا اور اس خالی جگہ میں درد ہے اور درد دل کے جانے کا بھی ہے۔ اس طرح ”دست بردل“ صرف سادہ سا تصویری بیان نہیں ہے بلکہ ارسطو کے معنی میں محاکاتی بیان ہے، کیونکہ اس کے ذریعہ محض تصویر نہیں بن رہی ہے بلکہ پوری صورت حال کی نمائندگی ہو رہی ہے۔

آخری سوال یہ ہے کہ ”دست بردل“ اور ”برگ خزاں“ میں کیا مناسبت یا مشابہت ہے؟ ایک بات اوپر بیان ہو چکی ہے کہ ”دست بردل“ عاشق کی علامت یعنی کیفیت عشق کی علامت ہے اور عاشق کا رنگ برگ خزاں کی طرح زرد ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ برگ خزاں چونکہ شادابی سے عاری ہوتا ہے، اس لئے وہ سکڑا ہوا اور تر اثر معلوم ہوتا ہے، گویا کوئی شخص دل کے درد کے باعث خود کو بھینچے ہوئے پڑا ہو۔ برگ خزاں کو دست بردل کہنا اعلیٰ درجہ کی بلاغت ہے۔

۳۲۳

ابھی گئے ہے تجھ بن گلشت باغ کس کو  
صحت رکھے نگوں سے اتنا دماغ کس کو

بے سوز دماغ دل پر گر جی جٹے بجا ہے  
اچھا لگے ہے اپنا گھر بے چراغ کس کو

صد چشم دماغ واپس دل پر مرے میں وہ ہوں  
دکھلا رہا ہے الالہ تو اپنا دماغ کس کو

۹۰۵

۳۲۳/۱ یہ شعر معمولی ہے، اسے غزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے۔ غالب نے بہت بہتر کہا ہے۔

غم فراق میں تکلیف سیر باغ نہ دو  
مجھے دماغ نہیں بخندہ ہلے بیجا کا

لیکن غالب نے ”دماغ“ کا لہذا اس خوبی سے نہیں استعمال کیا جو میر کے شعر میں ہے۔ میر نے ”گل“ کا تذکرہ کر کے ”دماغ“ بمعنی ”ناک“ کا بھی پیلو رکھ دیا ہے۔ ان دونوں اشعار پر تفصیلی بحث ”شعر فیہ شعر اور نثر“ میں ملاحظہ ہو۔ ہاں یہ بات ضرور ہے کہ غالب نے میر کا مصرع ایک جگہ سے بڑی حد تک مستعار لے لیا ہے۔

ہمیں تو باغ کی تکلیف سے معاف رکھو  
کہ سیر و گشت نہیں رسم اہل ماتم کی

(دیوان اول)

تاریخ نے اہل بیت مضمون بالکل نیا کر دیا ہے اور لا جواب شعر کہا ہے۔

کیا شب مہتاب میں بے یار جاؤں باغ کو  
سارے چوں کو بنا دیجی ہے نجر چاندنی

ملاحظہ ہو ۸۳۔

۳۲۳/۲ ظاہر ہے کہ وہ داغ دل جو سوز سے عاری ہے، داغ سویدا ہے۔ لہذا ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ وہ داغ سویدا جس کے ذریعہ انوار جمال الہی کا انعکاس قلب پر نہ ہو، مایہ افتخار نہیں، بلکہ افسوس اور رنجیدگی کا باعث ہے۔

داغ کے بے سوز ہونے کے اعتبار سے جی جتنا بہت خوب ہے۔ غالب نے اس طرح کا استعارہ دوبار استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے یہ میر کا فیضان ہو، لیکن یہ بھی بالکل ممکن ہے کہ غالب کو خود سے سوجھی ہو، کیوں کہ غالب بھی میر ہی کی طرح رعایت کے بادشاہ تھے۔

جی جیلے ذوق فنا کی مآتماہی پر نہ کیوں  
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

شعلے سے نہ ہوتی ہوں شعلہ نے جو کی  
جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

دوسرا شعر غالب ہی نہیں اردو زبان کے بہترین شعروں میں گنے جانے کے لائق ہے۔ لیکن میر نے بھی دوسرا مصرع اس قدر زبردست رکھ دیا ہے کہ غالب کے شعر کے سامنے بھی اس کا چراغ روشن ہے۔ دل کے داغ بے سوز ہونا ایسا ہی ہے جیسے گھر کا بے چراغ ہونا۔ اس میں کئی معنویتیں ہیں۔ (۱) انسان کا اصل گھر اس کا دل ہے۔ (۲) دل کا داغ دل کے سامنے یوں ہی ہے جیسے باپ کے سامنے اس کی آنکھ کا تار۔ (۳) دل کو گھر کا چراغ کہتے ہیں۔ (۴) میر کے مصرع اولیٰ کو یوں بھی پڑھ سکتے ہیں ج: بے سوز داغ، دل پر گر جی جیلے بجا ہے

اب معنی یہ ہوئے ایسے دل پر، جو داغ کے سوز سے خالی ہے، دل جیلے تو بجا ہے۔

(۴) ”بجا“ اور ”دل“ اور ”جی“ میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ دل / جی ٹھہرے رہنے کو ”بجا رہنا“ (اپنی جگہ پر رہنا) کہتے ہیں۔ سادہ سے شعر میں اتنا کچھ مجروح یا کمال بلاغت ہے۔

جلال نے میر اور غالب کے چراغ سے اپنا شعلہ تراشنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں کچھ زور لگانے کی (strain) سی کیفیت ہے، معلوم ہوتا ہے روایف کو نبھانے میں ذرا مشکل ہوئی۔ شعر پھر بھی اچھا ہے۔

وہ دل نصیب ہوا جس کو داغ بھی نہ ملا  
ملا وہ فم کدہ جس کو چراغ بھی نہ ملا  
اس کے برخلاف خود میر نے اپنے بے تکلف رنگ میں خوب کہا ہے۔

ادھ جلا الہ ساں رہا تو کیا  
داغ بھی ہو تو کوئی بالکل ہو

(دیوان دوم)

۳۲۳/۳ داغوں کو سیکڑوں کھلی ہوئی آنکھوں سے تشبیہ دینا خوب ہے، لیکن غیر معمولی نہیں۔ دوسرے مصرع میں لالے کو خطاب کر کے ”دکھلا رہا ہے“ کہنے سے بات غیر معمولی ہو گئی۔ یہ کتنا یہ بھی ہے کہ لالے کا داغ صرف دکھانے کا ہے، دیکھنے کے کام نہیں آ سکتا۔ ہمارا داغ تو مثل چشم ہائے گھراں کھلا ہوا ہے۔ ”میں دو ہوں“ خود بہت پر زور تھا، اس کے بعد روایت ”کس کو“ نے اسے اور پر شور بنا دیا ہے۔ ممکن ہے اس شعر کا محرک نظیری کا شعر رہا ہو

فارغ نمی شویم کہ در آب و خاک ما  
حم ہزار دل گھرائی نہادہ  
(میں کبھی) کاروبار عشق سے (فارغ  
نہیں ہو سکتا، کیوں کہ تو نے میری سرشت  
میں دل کی بے چینی کے ہزار جج بوئے  
ہیں۔)



نظیری کا شعر میر سے بہتر ہے، کیوں کہ نظیری کا، پیکر، دل نگرانی کی معنویت، اور عشق کے تمام شخصیت پر مستوی ہونے کی کیفیت، یہ سب چیزیں میر سے آگے کے معاملات ہیں۔ لیکن میر کا ہاتھیں اپنی جگہ پر ہے، اور ان کے شعر کو بہر حال قابلِ لحاظ بناتا ہے۔ میر سے ملتی جلتی بات غالب آملی کے یہاں ملتی ہے۔

زخاک ما چو درم بائے سکہ تازہ ہنوز  
نگیں نگیں جگر داغ دارمی یابند  
(لوگوں کو اب بھی ہماری خاک سے جگر  
داغ دار کے گلے ایسے ملتے ہیں جیسے  
تازہ ڈھلے ہوئے درہم۔)

غالب کا شعر بھی میر سے اچھا ہے، لیکن یہاں مبالغہ محاکات پر حاوی ہو گیا ہے۔ میر کے داغ چشم نگران کی طرح کھلے ہوئے ہیں، یہ مضمون پھر بھی ایک کیفیت رکھتا ہے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے شعر کا بنیادی مضمون اپنی جگہ پر قائم اور تازہ ہے، کہ لالے سے ایک داغ پر صبر نہیں ہوتا، کم ظرفی کے باعث وہ اسے سب کو دکھانے لگتا ہے۔ اس کے برخلاف متکلم کے دل پر داغ ہی داغ کھلے ہوئے ہیں، لیکن دکھاتا کیا، وہ ان کا ذکر بھی نہیں کرتا ہے۔ نوجوان غالب نے اس مضمون کو پوری وضاحت سے باندھا ہے۔

ہم نے سو زخم جگر پر بھی زباں پیدا نہ کی  
گل ہوا ہے ایک زخم سینہ پر خواہان داد

غالب کے یہاں گل کا خواہان داد ہونا خوب ہے۔ میر کے یہاں ڈرامائی لہجہ کنایہ اور انشائیہ اسلوب، یہ تین صفات ایسی ہیں جن سے نظیری، غالب آملی اور غالب قیوں کے اشعار زیر بحث خالی ہیں۔ تینوں اپنی اپنی جگہ خوب سہی، لیکن میر کے امتیازات بھی اپنی جگہ پر ہیں۔

دن گذرتا ہے مجھے فکر ہی میں تا کیا ہو  
رات جاتی ہے اسی فم میں کہ فردا کیا ہو

سب ہیں دیدار کے مشتاق پر اس سے غافل  
حشر برپا ہو کہ فتنہ اٹھے آیا کیا ہو

خاک حسرت زدگان پر تو گذر بے دواں  
ان ستم کشوں سے اب عرض تمنا کیا ہو

خاک میں لونوں کہ لہو میں نہاؤں میں میر  
یار مستغنی ہے اس کو مری پروا کیا ہو

۳۲۵/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خوبی سے یکسر خالی نہیں۔ مصرع جانی میں ”فردا کیا ہو“ کے کئی معنی ہیں۔ (۱) کل کیا ہوگا؟ (۲) آنے والا کل کس طرح کا ہوگا؟ (۳) اس رات کی صبح اب بھلا کیا ہوگی؟ (یعنی نہ ہوگی۔)

۳۲۵/۲ کمال کا شعر کہا گیا ہے۔ عاشقوں کا ہجوم مشتاق دیدار ہے، لیکن حضرت مویٰ کی طرح بے خبر ہے کہ جب دیدار ہوگا تو عالم کیا ہوگا؟ یا حشر کا منظر ہے، ہجوم فلق ہمالی کے دیدار کے لئے بے چین ہے، لیکن کسی کو اس بات کا خیال نہیں کہ جب ہمالی جلوہ افراز ہوگا تو اس وقت میدان حشر تہ و بالا بھی ہو سکتا ہے۔ یا پھر دنیاوی عاشق ہیں، اور دنیاوی معشوق، لیکن معشوق کا جلوہ کیا ستم ڈھائے گا، سب اس

بے خبر ہیں۔ سب کو دید کی لگن اسکی ہے کہ انجام کو بھلا بیٹھے ہیں۔ یہ پہلو بھی خوب ہے کہ معشوق جب سامنے آئے گا تو قیامت کا سامنا نظر ہوگا، ہر طرف جہاں ہی پھیل جائے گی۔ یا پھر فتنہ اٹھے گا، ہر شخص معشوق کے قریب پہنچنے کے لئے سعی کرے گا اور فساد و نقص امن واقع ہوگا۔

”یہ پا“ اور ”اٹھے“ کی مناسبت عمدہ ہے۔ کیونکہ ”یہ پا ہونا“ کے اصل معنی ”اٹھ کھڑے ہونا“۔ ”آیا کیا ہو“ کا یہ پیام بھی خوب ہے، کیوں کہ ”آیا“ پر ”آنا“ کے معنی کا گمان ہوتا ہے۔

ممکن ہے میر کے شعر پر واہگی مشبہدی کے شعر کا پرتو ہو

بیروں سیار خانہ کہ ذوق امید وصل

بہتر زوید نے ست کہ بے ہوش آورد

(تم گھر سے باہر نہ آنا، کیونکہ ملاقات کی

امید کا مزہ ایسے دیدار سے بہتر ہے جو

ہوش و حواس اڑا لے جائے۔)

واہگی کے یہاں طنز اور خود پردگی بیک وقت موجود ہیں، اور یہ کمال کی بات ہے۔ لیکن میر کا شعر شور انگیز ہے، اور اس میں انجام کی غیر قطعیت اور منظر کا ابہام ہے۔ میر کا شعر بظاہر سادہ معلوم ہوتا ہے اور واہگی کا شعر محدود ہے اور میر کا شعر نسبتاً نامحدود۔

۳۲۵/۳ اس مضمون کا دوسرا پہلو شیخ علی حزیں نے بڑی خوبی سے نظم کیا ہے، اور ممکن ہے میر نے علی حزیں سے فیض حاصل کیا ہو

سراپا ناز من از تر حتم و امن کشاں مگذر

میاد فاضل از خاکم بر آرد آرزو دستے

(اے میرے سراپا ناز، میری تربیت پر

سے اس قدر غرور کے ساتھ نہ گذر۔ کہیں

ایسا نہ ہو کہ آرزو میری قبر سے اچانک

ہاتھ نکال دے۔)

شیخ علی حزیں کے شعر میں جو کچھ ہے، سچ پر ہے۔ میر نے مضمون کو پلٹ تو دیا ہی ہے، انھوں نے معنی بھی زیادہ کر دیے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ جن لوگوں سے عرض تمنا کا اب اندیشہ نہیں، وہ ستم کش ہیں۔ یعنی اگر وہ ستم کش نہ ہوتے، صرف کاہش جزو غیرہ سے مرے ہوتے، تو شاید پھر بھی عرض تمنا کر ڈالتے، لیکن تو نے انہیں ستم کر کے (یا اپنے ستم کے ذریعے) مارا ہے۔ اب وہ اس طرح مر گئے ہیں کہ عرض تمنا کی تاب بھی نہیں رکھتے۔ گویا ان کی تمنائیں اور آرزوئیں بھی خاک ہو گئی ہیں۔ اس اعتبار سے دوسرا نکتہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں ”خاک حسرت زدگان“ کہا، یعنی اب وہ صرف خاک ہیں، ان میں کچھ رہ نہیں گیا۔ اس سے متعلق تیسرا نکتہ یہ ہے کہ جن لوگوں کی یہ خاک ہے وہ حسرت زدہ ہیں۔ ”حسرت“ ایسی آرزو کو کہتے ہیں جو پوری نہ ہوئی ہو۔ لہذا حسرت زدگان سے توقع ہو سکتی تھی کہ شاید خاک ہونے پر بھی ان کی حسرت باقی رہے۔ (انسان جس مرض میں مرتا ہے اس کے جراثیم اس کے جسم مردہ میں باقی رہتے ہیں۔) لیکن چونکہ وہ لوگ ستم کش ہیں، اس لئے ان میں اب کچھ باقی نہ رہا۔

اس شعر میں ”حسرت زدگان“ اور ”ستم کشوں“ جیسے بظاہر معمولی لفظوں میں سے اتنے معنی نکال لینے کی صلاحیت میر کے معمولہ کمال کی دلیل ہے کہ وہ کوئی لفظ بے کار نہیں رکھتے، بلکہ بظاہر بے کار لفظوں کو بھی کارآمد بنا لیتے ہیں۔

”عرض تمنا“ کو شیخ علی حزیں نے بھی بہت خوب استعمال کیا ہے۔

گر غرورت نہ کھد کلفت ہم صحتیم

نگہ بجز مرا عرض تمناے ہست

(اگر ترغور و میری ہم صحتی کی کلفت

نہیں برداشت کر سکتا تو نہ

سکی۔ میری نگاہ بجز میں بھی ایک

عرض تمنا ہے) (تو ای کوں لے۔)

حزیں کے اس شعر میں میر کی ہی اشارہ نگاری ہے۔ مصور سزواری کا شعر ہے

مناط کسی قبر دریدہ سے گذر جا

ایسا نہ ہواک ہاتھ گل کر تجھے چھو لے



۳۲۶

وہاں کہاں ہے ہم سے جیسا کہ آگے تھا تو  
اوروں سے مل کے پیارے کچھ اور ہو گیا تو

دل کیوں کے راست آوے دھواے آئنا  
دریاے حسن وہ نہ کشتی پہ کف گدا تو

منہ کرے جس طرف کو سو ہی تری طرف ہے  
پر کچھ نہیں ہے پیدا کیدھر ہے اے خدا تو

کہہ سانچے کے موئے کو اے میر روئیں کب تک  
جیسے چراغِ مفلک اک دم میں جل بجھا تو

۳۲۶/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن خوبی سے بالکل خالی نہیں۔ ”ہم سے“ بمعنی ”ہمارے ساتھ“ تازہ اور دلچسپ ہے۔ اوروں سے مل کر کچھ اور ہو جانا بھی خوب ہے۔ یعنی معشوق کسی رنگ یا خوشبو یا ذائقے کی طرح تھا۔ کسی اور چیز سے مل کر رنگ، خوشبو اور ذائقہ یا تو خراب ہو جاتے ہیں یا اپنی اصل کیفیت کھو بیٹھتے ہیں۔

۳۲۶/۲ یہ شعر رعایتوں اور مناسبتوں کا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ میر یوں بھی ان چیزوں کے بادشاہ ہیں، لیکن میر کے یہاں بھی اس قدر مکمل اور رعایتوں سے مزین شعر مشکل سے ملے گا، معنی کچھ خاص نہیں ہیں لیکن رعایتوں نے مضمون کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ دل سے خطاب کر کے کہا ہے کہ اے دل تیرا یہ

اس پر صہبائے وحید نے منیر نیازی کا اثر بتایا ہے حالانکہ ظاہر ہے کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اس شعر کا مضمون میر اور شیخ علی حزیں سے مستعار ہے، ہاں بیان میں وہ صفائی نہیں ہے جو شیخ کے یہاں ہے، اور میر تو شیخ سے بھی بڑھ کر ہیں۔

۳۲۵/۳ یہ کیفیت کا شعر ہے۔ لہجے میں حراماں اور طنز دونوں کا استخراج بھی غیر معمولی ہے۔ لیکن معنی آفرینی کی تھوڑی بہت کا فرمائی یہاں بھی ہے۔ اللہ کی ایک صفت چونکہ استغنا بھی ہے، اس لئے معشوق کو مستغنی کہہ کر اللہ کی طرف بھی اشارہ رکھ دیا ہے۔ اگر یہ خیال ہو کہ اللہ تعالیٰ کو یار مستغنی کہنا مستبعد ہے تو اس کا جواب یہ ہے کہ لوگوں نے اللہ کو معشوقہ تک کہہ دیا ہے۔ چنانچہ غالب کا شعر ہے۔

بحرمِ منجِ رندِ انا الحقِ سراے را

معشوقِ خود نما و نگہاں غیور بود

(انا الحق کا نفع گانے والے رند کو بحرم مت

قرار دو) اصل معاملہ یہ ہے کہ (معشوقہ

خود نما اور اس کے نگہبان (اہلِ ظاہر)

بڑے فیور تھے۔)

اس شعر پر اظہار خیال کرتے ہوئے مولانا حامد حسن قادری مرحوم نے لکھا ہے کہ ”اللہ تعالیٰ کو معشوقہ کہنا بہت پر لطف ہے، لیکن دوسروں نے بھی لکھا ہے۔“

معنی کی ایک جہت یہ بھی ہے کہ ”یار مستغنی“ کو بے اضافت پر حسیں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ معشوق استغنا کرتا ہے۔ اور اگر اس کو بے اضافت پر حسیں تو معنی بنتے ہیں ”وہ معشوق جو مستغنی ہے“ یعنی پہلی صورت میں استغنا معشوق کا عمل ہے اور دوسری صورت میں یہ اس کا وصف ذاتی ہے۔ معنی کی ایک اور جہت یہ ہے کہ خاک میں لوٹنا اور لبو میں نہانا الگ الگ عمل ہو سکتے ہیں (یہ کروں یا وہ کروں) اور ایک کے بعد ایک بھی ہو سکتا ہے۔ (پہلے میں خاک میں لوٹوں، پھر لبو میں نہاؤں)۔ زبردست کیفیت، اور پھر اسے معنی، باجائز سخن گوئی ہے۔

یہاں اس بات کا خیال رکھئے کہ ”معشوقہ“، ”عیارہ“ وغیرہ الفاظ میں فارسی ہائے زائدہ ہے، عربی کی تائے تانیہ نہیں۔ یعنی ”معشوقہ“، ”عیارہ“ جیسے الفاظ فارسی قاعدے سے منوٹ نہیں ہیں۔



دعویٰ کہ تجھے معشوق سے آشنائی ہے، یا تجھے معشوق سے آشنائی ہو کر رہے گی، بھلا کیوں کر سچا ثابت ہو سکتا ہے؟ معشوق تو دریائے حسن ہے اور تو کشتول بدست ایک بھکاری ہے۔

اب رعایتیں اور مناسبتیں ملاحظہ ہوں (۱) "آشنا" بمعنی "دوست" "معشوق" اور "آشنا" بمعنی "تیرا، تیرا اک"۔ اس کی مناسبت سے مصرع ثانی میں (۲) "معشوق کا دریائے حسن ہونا" اور (۳) "دل کا کشتول بدست (کشتی بکف) گدا ہونا"۔ "کشتی" بمعنی "کشتول" بھی ہے، اور کشتول کی شکل کشتی نما ہوتی ہے۔ (۴) شراب کا پیالہ جو کشتی کی شکل کا ہوتا ہے، اسے بھی کشتی کہتے ہیں۔ (۵) دریا کی مناسبت سے "ر" کیونکہ سمندر میں جزر و مد چاند کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ (۶) معشوق اگر چاند ہے تو وہ دریائے حسن کو اپنی طرف کھینچے گا ہی، جیسا کہ چاند کا قفل ہوتا ہے۔ (۷) نئے چاند کو بھی کشتی سے تشبیہ دیتے ہیں۔

اقبال کا نہایت خوبصورت شعر ہے

نوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل

ایک کھڑا تیرتا پھرتا ہے روے آب نیل

(۸) "بہارِ عجم" میں ہے کہ "کشتی شدن" کے معنی ہیں "تیرنا یا پانی میں ہاتھ پاؤں مارنا" (۹) "دل" کے ساتھ "دریا" لگا کر "دریا دل" بناتے ہیں، اور "دل بدریا کردن یا انداختن" بمعنی "کسی خطرناک کام پر کمر باندھنا" ہے۔ چنانچہ سعیداعلیٰ اشرف کا شعر ہے۔

اشرف از گردوں نیابی گوہر مطلوب را

تا نیندازی دریں رہ دل بدریا چوں حباب

(اے اشرف تو آسمان کے ہاتھ سے گوہر

مطلوب اس وقت تک نہ پائے گا جب تک تو

راہ طلب میں دل کو حباب کی طرح (اس) دریا

میں نہ ڈال دے۔)

اصل بات یہ ہے کہ مشرقی شعریات میں مضمون اور رعایت کی اہمیت بنیادی ہے۔ اس میں "تجربے کی صداقت" وغیرہ اس لئے اہم نہیں کہ مضمون خود استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارہ مبنی ہوتا ہے تجربے پر۔ لہذا براہ راست تجربے کی صداقت یہاں چنداں اہم نہیں۔ شعر زیر بحث میں تجربے کی صداقت ثانوی

مقام رکھتی ہے۔ اصل سوال یہ ہے کہ بات کو بیان کرنے میں ان طریقوں کا استعمال کیا گیا ہے کہ نہیں، جن سے بات میں تپ پیدا ہو۔

۳۲۶/۳ کلام مجید میں اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے کہ تم جس طرف بھی رخ کرو گے اپنے پروردگار کا منہ دیکھو گے۔ جناب صلیب بھی نے مشورہ دیا ہے جو میرے خیال میں منسوب ہے کہ آیت پاک کے اصل لفظ مع ترجمہ بیان کر دیئے جائیں تو معنی کھینے میں آسانی ہوگی۔ سورۃ بقرہ (آیت ۱۱۵) میں ہے: فابینما تلو لولہم وجہ اللہ (ترجمہ مولانا شاہ اشرف علی صاحب) کیونکہ تم لوگ جس طرف منہ کرو اور ادھر ہی اللہ تعالیٰ کا رخ ہے کیونکہ اللہ تعالیٰ تمام جہات کو محیط ہیں اور کامل اعلم ہیں۔) اس مضمون کو لے کر میر نے کئی معنی پیدا کئے ہیں۔ ایک تو وہی صوفیانہ اور اسراروی مضمون ہے جو قرآن پاک میں بیان ہوا، اس سے اور اس بات سے فائدہ اٹھاتے ہوئے کہ اللہ نادیدہ ہے، یہ بات پیدا کی کہ اے اللہ تو ہر طرف ہے، لیکن ہم ہر طرف بھی نظر دوڑائیں تو کہیں نظر نہیں آتا۔ شاہ آسی سکندر پوری نے خوب کہا ہے، اور ایک طرح سے قرآن کی آیت کی تفسیر بھی کر دی ہے۔

بے مجاہبی یہ کہ ہر شے میں ہے جلوہ آؤکار

اس پہ گھونگھٹ یہ کہ صورت آج تک نادیدہ ہے

اب میر کے شعر کو پھر دیکھئے۔ "پر کچھ نہیں ہے پیدا" یہ مفہوم نکلتا ہے کہ نہ صرف یہ کہ اللہ نگاہوں سے پوشیدہ ہے، بلکہ کچھ اور ظاہر بھی نہیں۔ یعنی اللہ کو دیکھنے کی لگن اتنی شدید ہے کہ جب اللہ نظر نہیں آتا تو کچھ بھی نظر نہیں آتا۔ "کیدھر ہے اے خدا تو" کا ایک مفہوم یہ ہے کہ اے اللہ تو کس طرف ہے؟ یعنی سب طرفیں تو دیکھ لیں اور تو کہیں نظر نہ آیا۔ اب میں کس طرف دیکھوں؟ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اے اللہ تو ہے بھی کہ نہیں؟

اب اس شعر کو عشق مجازی (یا مثالی معشوق سے عشق) کی طرف لے جائیے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ میرا معشوق مثالی اور یعنی (Ideal) ہے، اسے اپنی عینیت کے باعث ہر جگہ اور ہر سمت میں ہونا چاہئے۔ لیکن جس طرف بھی دیکھتا ہوں، مجھے کچھ بھی نظر نہیں آتا، خدا تو کس طرف ہے؟ یعنی مخاطب معشوق سے ہے اور "اے خدا" کلمہ تعجب ہے۔



دوسرے مصرعے کا ایک مضمون یہ بھی ہے کہ کچھ بھی پیدا نہیں ہے (ظاہر نہیں ہے، کھلتا نہیں ہے)۔ کہ اسے خدا تو کس طرف اور کدھر ہے؟ بات سے بات بنانا اس کو کہتے ہیں۔

۳۲۶/۳ ”سانچھ کے موئے کو کب تک روئیں“، یہ ضرب المثل کسی لغت میں نہیں ملتی۔ ہاں ”شام کے مردے کو کب تک روئے“، ”البتہ“ ”آصفیہ“ اور ”نور اللغات“ میں درج ہے۔ پلٹیس نے اس کی ایک شکل ”شام کے مردے کو کب تک روئے“ بھی دی ہے۔ چونکہ پلٹیس والی شکل میر کے شعر میں بے تکلف استعمال ہو سکتی تھی، لہذا ظاہر ہے کہ میر نے جو شکل اپنے شعر میں برتی ہے وہ وزن کی مجبوری کے باعث نہیں، بلکہ اس وجہ سے برتی کہ وہ اسے بھی صحیح شکل سمجھتے تھے۔ کچھ نہیں تو میر کی ہی سند پر اسے لغات میں درج ہونا چاہئے تھا۔ یہ مثل ایسے موقع پر بولتے ہیں جب کسی غم، مصیبت یا جھگڑے یا الجھن کے تادیر قائم رہے اور اس میں استمرار پیدا ہونے کا امکان ہو۔ یعنی زندگی بھر کے جھگڑے یا مصیبت کو بھلا کب تک کوئی تازہ رکھے۔ مراد یہ ہوتی کہ یہ معاملہ ایسا ہے کہ اس کے جلد منقطع ہونے کا امکان نہیں۔ پلٹیس نے لکھا ہے کہ اس مثل کی بنیاد اس بات پر ہے کہ شام کو میت نہیں اٹھائی جاتی۔ موت اگر دن میں ہو تو میت دن ہی دن میں اٹھ جائے اور رونا دھونا منقوف ہو۔ لیکن اگر شام کو موت ہو تو جنازہ اگلے ہی دن اٹھے گا اس لئے تمام رات شور و ماتم رہے گا۔

دیکھئے اس مثل کو لے کر میر نے کس خوبی سے نیا استعارہ پیدا کیا ہے۔ مفلح کے چراغ میں تیل کم ہوگا، اس لئے وہ سر شام ہی بجھ جائے گا۔ میر بھی چراغ مفلح کی طرح سر شام تھوڑی سی دیر میں، یعنی زمانہ جوانی میں جاں بحق ہوئے ایسی موت کو انسان کب تک روئے؟ جتنا بھی روئیں دھوکے کم ہے، لیکن آخر کب تک؟ جو شخص شام کو مر اس کا ماتم رات ہی بھر تو ہوگا، اور بس ”چراغ مفلح“ کی تشبیہ اگر میر نے مصرع اولیٰ کی مثل کو نئی طرح کی قوت بخش دی ہے۔ پھر یہ بھی ملاحظہ ہو کہ ”جل بجھا“ کو چراغ سے مناسبت تو ہے ہی، اسے عاشق سے بھی مناسبت ہے، کیونکہ عاشق بھی سوز عشق اور سوز ہجر میں جلتا ہے۔ آخری بات یہ کہ ”جل بجھا“ کو شاعر سے بھی مناسبت ہے، کیونکہ شاعرانہ صلاحیت کو شعلے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ خوب شعر ہے۔

۳۲۷

ہوں چشم ہمسلی نہ مندی آوے کی نظر  
جو آنکھ میرے خون کی چہرے پہ باز ہو

۳۲۷/۳ اس شعر کے سامنے غالب کا شعر رکھئے تو دونوں کے تخیل کی نوعیت الگ الگ واضح ہو جاتی ہے۔ غالب

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوق ستم تو دیکھ  
آئینہ تا کہ دیدہ تجھ سے نہ ہو

غالب کے معشوق کو ذوق ستم اس قدر ہے کہ وہ اپنی آرائش بھی اس وقت کرتا ہے جب وہ شکار مردہ کی آنکھ کو آئینہ کے طور پر استعمال کر سکے۔ میر کے یہاں جو عاشق ہے وہ معشوق کو ایک بار دیکھ لے تو اس طرح تھکائی لگائے دیکھتا رہے گویا وہ کوئی لمبہ پوچ ہے (قدرے مفصل بحث کے لئے دیکھنا چاہئے جلد اول صفحہ ۱۳۰ تا ۱۳۱ ملاحظہ ہو)۔

میر کے یہاں کئی بار یکیاں ہیں، غالب کے یہاں محض نازک خیالی ہے۔ خیال میر کا بھی ناور ہے، لیکن اس کی اصل ارضی اور واقعی ہے۔ معشوق کو دیکھ کر دیکھتا رہ جانا عام بات ہے۔ معشوق کو قاتل بھی کہتے ہیں، اور اسی اعتبار سے عاشق کو قاتل یا ہٹل کہتے ہیں۔ یہاں قاتل اور مقتول کا منصب اپنے آپ ہی حاصل ہو گیا ہے، کہ چہرہ معشوق کو ایک تک دیکھتی آنکھ اس طرح ساکت اور کھلی ہوئی ہے جیسے کسی ہٹل کی آنکھ ہو۔ ”میرے خون کی“ میں جب طرح کی یکانگت اور غرور ہے، اور معنی بھی دو ہیں۔ (۱) وہ جس نے میرا خون کیا، اور (۲) اور وہ جو میرا خون (معشوق) ہے۔ اب رعایتیں دیکھئے: چشم، آوے کی نظر، چشم، آنکھ، چہرہ، ہمسلی، خون، مندی (بند)، باز (کھلی ہوئی)۔

شعر زیر بحث کے تیس تیس برس بعد میر نے چشم ہمسلی کا بیکر شکار مردہ اول میں بالکل نئے ڈھنگ سے استعمال کیا اور ہمیشہ کے لئے ثابت کر دیا کہ تخلیقی قوت اگر زبردست ہو تو غیر ممکن بھی ممکن ہو

جانتا ہے۔ انتہا جالب کی شاعری کے بارے میں ایک بار میں نے لکھا تھا کہ اس میں ندرت اور انفرادیت اس درجہ ہے کہ اس پر کسی اسلوب کی بنیاد نہیں قائم ہو سکتی۔ اس کے سب امکانات اس کے وجود میں آتے ہی ختم ہو جاتے ہیں۔ ”چشم بسملی“ والے ہیکر کی ندرت اور مضمون کے انوکھے پن کے پیش نظر خیال گذرتا ہے کہ اب اس کے بعد اس مضمون میں کہنے کو رہا ہی کیا ہے؟ اب شکار تارے کا شعر دیکھیں

آنکھیں جو میری باز ہیں جوں چشم بسملی

اس ترک صید بند کا یہ انتظار ہے

مضمون بالکل بدل دیا اور اسے بھی رعایتوں کے ساتھ اسی خوبی سے نبھایا۔

ناخ نے بھی چشم بسملی کے مضمون پر اچھی کوشش کی ہے۔ لیکن ان کا پہلا مصرع زیادہ کارگر نہیں۔ دوسرا مصرع البتہ الجواب ہے۔

نور کا نام شب تار جدائی میں نہیں

جو ستارہ ہے وہ اک دیدہ قربانی ہے

امیرینائی نے بھی (غالباً ناخ کے تتبع میں) دیدہ بیکل دیدہ قربانی کا مضمون باندھا ہے۔

۱۔ یاد کس ترک کی آئی کہ مرا دغم امیر

رو گیا دیدہ بیکل کی طرح وا ہو کر

۲۔ نحو نظارہ قافل ہوں میں ایسا دم صبح

کہ ہر اک داغ بدن دیدہ قربانی ہے

لیکن امیر کے دونوں شعروں میں قصص کی کثرت کے باعث لطف کم ہو گیا ہے۔

۳۲۸

۹۱۵ نزدیک اپنے ہم نے تو سب گر رکھا ہے بل

پھر میراں میں مران دشوار کیوں نہ ہو

۳۲۸ اں سے جتنا جتنا مضمون دیا ان اول میں ہی کہا ہے، لیکن وہاں اتنی کامیابی نہ ہوئی۔

ہوئے تھے جیسے مر جاتے پر اب تو سخت حیرت ہے

کیا دشوار تارائی سے ہم نے کار آسان کو

شعر زیر بحث میں مصرع ثانی کے انشائیہ اسلوب نے کثرت معنی پیدا کر دی ہے۔

(۱) ہمارے خیال میں تو ہمارے لئے ہر کام آسان ہے، پھر موت جیسا مشکل کام ہمارے لئے آسان

کیوں نہیں؟ (۲) موت جیسا مشکل کام ہمارے لئے آسان کیوں نہ ہو؟ (یعنی بے شک آسان ہے۔)

(۳) موت جیسا مشکل کام ہم نے آسان کر دیا ہے۔ (یعنی بس مرنے کی دیر ہے، اس میں کوئی مشکل

نہیں۔) ”مر دن دشوار“ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) مرنا، جو دشوار کام ہے۔ (۲) دشواری سے مرنا، یعنی

سخت جانی سے اور اذیت اٹھا کر مرنا۔ دوسرے معنی زیادہ دلچسپ ہیں، کیونکہ ان میں ندرت کے علاوہ قول

محال بھی ہے کہ سختی اور مشکل سے مرنا ہمارے لئے آسان کیوں نہ ہو؟ لہجے میں خود پر طنز بھی ہے، کہ سب

ہونے کے باوجود زندگی سے چھٹے ہوئے ہیں مرنے نہیں۔



۳۲۵

مجنوں جو دشت گرد تھا ہم شہر گرد ہیں  
آوارگی ہماری بھی مذکور کیوں نہ ہو

۳۲۹/۱ یہاں مضمون ایک فارسی شعر سے مستعار ہے، لیکن مصرع ثانی کے انشائیہ نے کثرت معنی پیدا کر دی اور میر کا شعر فارسی اصل سے بڑھ گیا ہے۔

ماو مجنوں ہم سفر بودیم اندر راہ عشق  
او یہ صحرا رفت و ما دو کوچہ با رسوا شدیم  
(راہ عشق میں، میں اور مجنوں ہم سفر تھے  
مجنوں نے تو صحرا کی راہ لی اور ہم گلی  
کوچوں میں رسوا ہوئے۔)

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں۔ (۱) مجنوں کی آوارگی کی طرح ہماری آوارگی کا بھی چرچا کیوں نہ ہو؟ (۲) ہماری آوارگی کا بھی ذکر کتابوں میں کیوں نہ ہو؟ (۳) ہماری آوارگی کے بارے میں لکھا گیا ہے، لیکن اس کا بھی زبانی چرچا کیوں نہ ہو؟ (۴) ہماری بھی آوارگی ضرور مذکور ہوگی۔ ("مذکور" کے دونوں معنی، یعنی "چرچا" اور "کتابوں میں تذکرہ"، مناسب ہیں۔) (۵) کیا وجہ ہے کہ ہماری آوارگی مذکور نہیں؟ (۶) کیا وجہ کہ ہماری آوارگی مذکور نہ ہوگی۔ (۵ اور ۶ میں بھی "مذکور" کے دونوں معنی مناسب ہیں۔)

دشت گرد، آوارگی، ان میں ضلع کا تعلق ہے ("گرد" بمعنی "تباہ")۔ لیکن اس شعر کی سب سے دلچسپ چیز اس کے لہجے کا اعتماد، ایک طرح کی خوش طبعی و حنائی اور مجنوں کے رومیاتی رومانوی کردار کی تخفیف قدر ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ اصل چیز آوارگی ہے، چاہے وہ شہر میں ہو یا صحرا میں۔  
فارسی کا شعر جو اوپر نقل ہوا اس کا تقریباً ترجمہ میر نے دیوان پنجم میں یوں کیا ہے۔

ہمسوں میں اقلیم جنوں سے دو دیوانے نکلے تھے  
میر آوارہ شہر ہوا ہے قیس ہوا ہے بیاباں گرد

اولیت کا شرف فارسی کو ضرور حاصل ہے، لیکن میر کے شعر میں جو روانی، خود اعتمادی اور پوری تاریخ جنوں کا احساس ہے، اس نے میر کے شعر کو اصل سے بڑھا دیا ہے۔ اس مضمون کو تھوڑا سا بدل کر دیوان دوم میں یوں کہا ہے۔

مجنوں کو مجھ سے کیا ہے جنوں میں مناسبت  
میں شہر بند ہوں وہ بیاباں نورد ہے

خود کو "شہر بند" کہہ کر معنی کی محب و نیا اس شعر میں بند کر دی ہے۔ دیوان دوم میں اس مضمون کو تقریباً اسی طرح سے منور ایک شعر کہا ہے۔

آوارہ گرد باد سے تھے ہم پہ شہر میں  
کیا خاک میں ملا ہے یہ دیوانہ پن تمام

نہ سوئے نیند بھر اس ننگ تا میں تا نہ سوئے  
کہ آہ جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

۳۳۰/۱ اس شعر میں کیفیت کے باعث معنی کی کثرت فوری طور پر دکھائی نہیں دیتی۔ لیکن ذرا سناٹا ملتا ہے کہ یہاں معنی ہی معنی ہیں۔

(۱) دنیا کو "ننگ تا" کہا ہے۔ "ننگ تا" کے معنی میں "دو پہاڑوں کے سچ کا درہ"، لہذا ننگ تا وہ جگہ ہے جس کے دونوں طرف دشوار گزار پہاڑ ہیں اور جو دونوں پہاڑوں کی چوٹیوں کو ملائی ہے۔ "آب تا" یا "آب تا" وہ ننگ خطہ آب ہے جو دو سمندروں کو ملاتا ہے۔ علی ہذا "التیاس" خاک تا "یا" خاک تا "بھی ہے۔ ان سب استعمالات میں "تا" بمعنی "جگہ" اور بمعنی (Reed) (= نے) کا اشارہ بھی موجود ہے۔ "ننگ تا" خاک "کو" قبر کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ (اسٹارنگاس)، "آندرراج" میں ہے کہ "ننگ تا" کے معنی "کوچہ ننگ مقابل فراخ" کے علاوہ مطلق "جاے ننگ" بھی ہیں، اور قبر دنیا، اور قالب آدمی کے لئے اس سے کتنا یہ بھی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس کے معنی "محل رنج و زحمت" بھی ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ بعض قید خانوں کی کوٹھریاں اتنی ننگ ہوتی ہیں کہ قیدی ان میں نہ کھڑا ہو سکتا ہے اور نہ پورے پاؤں پھیلا سکتا ہے۔

لہذا میر کے مصرعے کی رو سے دنیا ایک ننگ درہ ہے جو دو فراخیوں کو ملاتا ہے۔ یعنی عدم اور عدم کے سچ میں دنیا ایک گھائی ہے جو دونوں کو ملاتی ہے، دنیا وہ جگہ بھی ہے جس کے دونوں طرف دشوار گزار پہاڑ ہیں۔ یعنی یہاں سے جائے قرار نہیں۔ دنیا مطلقاً رنج و غم کی جگہ بھی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ دنیا خود شمس قبر ننگ و تاریک ہے۔ اب معنی کا لطف یہ ہوا کہ ایک قبر میں تو پاؤں پھیلانے کی گنجائش نہ تھی، اس لئے دوسری قبر میں آرام ہے، یہ قبر زیادہ آرام دہ ہے، کیونکہ یہاں پاؤں پھیلانے کی جگہ تو ہے۔ اس بیان میں جو طعنے تباہ ہے اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔

(۲) دنیا میں پاؤں پھیلانے کی گنجائش نہ تھی، یا موقع نہ تھا۔ "جا" بمعنی "موقع" بھی ہے۔ مثلاً "بے جا" بمعنی "بے موقع"۔ میر انیس۔

میدان کی رضا دیتے نہ ہوں گے شہ والا  
آزردہ نہ ہوں آپ یہ فیض کی نہیں جا

لہذا پاؤں پھیلانے کی جا نہ تھی، یعنی پاؤں پھیلانے کا موقع ہی نہ ملا۔ ساری زندگی دوڑتی بھاگ میں گذری۔ ایک ننگ وادی جس میں مشگم کو کہیں قرار نہیں، دو ادھر سے ادھر، یہاں سے وہاں، سرگرداں و حیران بھر رہا ہے۔ کبھی ممکن ہوا تو پاؤں موڑ کر، یا کھڑے ہی کھڑے، ایک جھپکی لے لی، نیند بھر سونا نصیب نہ ہوا۔ اب جو موت آئی تو اطمینان سے پاؤں پھیلا کر سونے کی نوبت آئی۔

(۳) "جا" بمعنی "جگہ" قرار دیں تو معنی ہیں کہ ہم نے زندگی بہت تنگی میں گذاری، مگر میں اتنی بھی جگہ نہ تھی کہ آرام سے سو سکتے۔ یا ہمارے مسئلے کے مقابل دنیا اتنی چھوٹی تھی کہ ہمیں ملتا تھا اس میں تو پاؤں تک پوری طرح پھیلانے کی گنجائش نہیں۔ یا ہم بے گھری کے شکار تھے، کہیں بھی آرام سے بیٹھ رہنے کی جگہ نہ ملی۔

(۴) دنیا کی ننگ تا سے میں آرام سے سونے کا موقع تب ہی ملا جب ہم قبر میں سوئے۔ لہذا موت کے بعد بھی ہم دنیا ہی میں قید رہے۔ یعنی موت کے بعد بھی عدم نصیب نہ ہوا، دنیا کے دنیا ہی میں رہے۔

(۵) جب زندہ تھے تو نیند بھر سونا نہ ملا۔ اب موت کی نیند ہے، یعنی ایسی نیند جس سے اٹھنا ہی نصیب نہ ہوگا۔ یہاں بھی طنز کی کارفرمائی خوب ہے۔

معنی کی ایسی تو گھری کے بعد اگر شعر میں کچھ سقم بھی ہو تو گوارا ہو جاتا ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ "آہ" بظاہر بھرتی کا معلوم ہوتا۔ لیکن قصور ابھی غور کریں تو صاف کھل جاتا ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ "آہ" کے بہانے اور بہت سے لفظ ممکن تھے

(۱) کہ ہم کو جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

(۲) کہ جا کہیں نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

(۳) کہ کچھ بھی جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو



و غیرہ۔ لفظ "آہ" بالارادہ لایا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ "آہ" اور "موئے" میں مناسبت ہے، یعنی موت کے موقع پر انسان آہ کرتا ہے، یا کسی کی موت پر آہ کی جاتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ کوئی ضروری نہیں کہ شعر کو واحد متکلم کا قول فرض کیا جائے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کسی اور شخص کے بارے میں آہ بھیج کر کہہ رہا ہو کہ وہ اس تلک نامی نیند بھر نہ سوئے تانہ موئے۔ ایسی صورت میں "آہ" بہت پر محل ہو جاتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ "آہ" کا لفظ کسی بات یا نکتے کے معنی بیان کرتے وقت بھی بولا جاتا ہے، اور مصرع ثانی ایک طرح سے مصرع اولیٰ کی وضاحت کر رہا ہے۔ چوتھی بات یہ کہ "آہ" "پاؤں" اور "دراز" میں صوتی مناسبت تو ہے ہی "آہ" اور "دراز" میں معنوی مناسبت بھی ہے۔ کیونکہ آہ کی ایک صفت اس کی درازی بھی ہے۔

مصرع ثانی میں "پاؤں کے دراز کرنے کو" کی جگہ "پاؤں دراز کرنے کو" بھی ممکن تھا۔ لیکن اس صورت میں آہنگ اتنا اچھا نہ بنتا۔ دوسری بات یہ کہ "پاؤں دراز کرنے کو" میں "پاؤں پھیلائے" کا شائبہ ہے، اور یہ معنی شعر کے لئے نقصان دہ ہیں۔ غرض کہ ہر طرح سے شعر تک شک سے درست ہے اور کیفیت و معنی کے استخراج نے اسے بہت بلند پایہ بنادیا ہے۔

اس بات کی وضاحت کے لئے کہ "پاؤں پھیلائے" کے معنی اس شعر میں نقصان دہ کیوں ہیں، میر کا یہ شعر ذہن میں لائیے۔

عرصہ کتنا سارے جہاں وحشت پر جو آ جاویں  
پاؤں تو ہم پھیلاویں گے پر فرصت ہم کو پانے دو  
مصحفی نے اس بحر اور زمین میں غزل لکھی ہے۔ انھوں نے پاؤں دراز کرنے کا مضمون اور تافیہ نظم کیا ہے۔ اگر میر کا شعر سامنے نہ ہو تو مصحفی کا شعر بہت عمدہ معلوم ہوتا ہے ہاں اگر میر کا شعر ذہن میں ہو تو مصحفی بالکل پست ہمت اور زرد و معلوم ہوتے ہیں۔

گلی میں اس کی ہوئی خلق یاں تک آسودہ

"کہ ہم کو جانہ ملی پا دراز کرنے کو"

نثار احمد فاروقی مرحوم نے لکھا ہے کہ "پاؤں پھیلائے" اظہارِ فراغت و اطمینان کے لئے بھی آتا ہے۔ اول تو مجھے اس میں کلام ہے۔ لیکن بات یہ ہے کہ یہاں "پا دراز کرنا" محاورہ نظم ہوا ہے۔ "پا دراز"

بمعنی "مطمئن، صرف و فارغ" وغیرہ تو اردو فارسی میں ہے، لیکن پا دراز کردن یا پا دراز کرنا یا پاؤں دراز کرنا کہیں نہ ملے۔ یہ بھی ذہن میں رکھئے کہ "دست درازی کرنا" یا "دست اقبال" برے معنی میں آتا ہے اور "پاؤں پھیلائے" بھی برے معنی میں آتا ہے۔ ان کے برخلاف "پا دراز کرنا" کے معنی میں کوئی شائبہ برائی کا نہیں۔ میر اور مصحفی نے "پا دراز" کو اردو میں لے کر "پا دراز کرنا" بنالیا ہے۔

۳۳۱

کیا ہے گر بدنامی و حالت تنہائی بھی نہ ہو  
عشق کیسا جس میں اتنی روپایا بھی نہ ہو

ناز برداری تری کرتے تھے اک امید پر  
راستی ہم سے نہیں تو کج کلاہی بھی نہ ہو

یہ دعا کی تھی تجھے کن نے کہ بہر قتل میر  
مہر خوں پہ تیرے اک گواہی بھی نہ ہو

۹۲۰

۳۳۱/۱ شعر کا قلمدرانہ مطلقہ یا لہجہ کی ڈھٹائی قابل داد ہے۔ اس لہجہ میں ”بدنامی و حالت تنہائی“ کا بے تکلف فارسی اردو استخراج بھی بڑا کام کر رہا ہے۔ اک عجب بے پروائی ہے اور زبان کے اوپر جو بے پروا تصرف کیا ہے، وہ اس بے پروائی اور مستحکم کے مزاج کی آزادی کے لئے معروضی تنازعے سے بھی (Objective correlative) کا کام کر رہا ہے۔ ردیف دونوں مصرعوں میں نہایت خوبی سے منجھی ہے۔ عام طور پر ایسی ردیف کو سنبھالنا مشکل ہوتا ہے، اور مطلع میں تو اور بھی مشکل ہوتا ہے۔ لیکن جہاں سال اور جہاں طبیعت شاعر کے لئے کوئی کام مشکل نہیں۔ مصرع اولیٰ میں ”کیا ہے“ اور مصرع ثانی میں ”عشق کیسا“ ایک دوسرے کو خوب مستحکم کر رہے ہیں۔ ورنہ عام طور پر مصرع اولیٰ کے مضمون کے اعتبار سے ”کیا ہے“ کی جگہ ”کیا فائدہ“ یا ”کیا خوب“ کا نکل ہوتا۔ اب معنی ہیں ”عشق کیا ہے“ (یعنی وہ عشق بھی کوئی عشق ہے) مگر..... ”مصرعین میں انشائیہ انداز مزید حسن کا باعث ہے۔

۳۳۱/۲ ”راستی“ بمعنی ”سچائی“ اور ”راست روی“ یعنی ”نیک خوئی“ دونوں مناسب ہیں۔ مضمون

بھی دلچسپ ہے اور میر کی ہی واقعیت کا حامل ہے۔ ”راستی“ کے اعتبار سے ”کج کلاہی“ عمدہ ہے۔ یہ اس لئے اور بھی عمدہ ہے کہ ”کج کلاہی“ بھی ایک ادائے ناز و غرور ہے۔ لیکن اس کو پورے کردار کی کجی کا استعارہ بنا دیا ہے۔ ”مشتوق کے ساتھ حریفانہ رویہ بھی بہت خوب ہے۔ اس طرح کے شعر میر کے یہاں اتنے شاذ نہیں جتنا لوگ سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جو شخص ”عشق کو زندگی قرار دیتا ہو اور زندگی عشق کے ہر پہلو پر قادر ہو، اس کے یہاں ایسے مضمون بھی ہوں گے جو بظاہر غزل کی دنیا کے باہر ہیں۔

”ناز برداری کرتے تھے“ میں یہ کنایہ ہے کہ اب نہیں کرتے، اب باقاعدہ سوال جواب کی نوبت آگئی ہے۔

۳۳۱/۳ مصرع ثانی کے مضمون پر ایک نہایت عمدہ شعر ۲۶۹ پر گذر چکا ہے۔ یہاں مضمون کو پلٹ دیا ہے، اور ”مشتوق سے مخاطب کر کے بالکل نیا پہلو پیدا کر دیا ہے کہ ”مشتوق جب میر کے قتل کا مہر لے کر پہنچا ہے تو مجھے والے (یا شاید میر خود) اس کا مذاق اڑاتے ہیں کہ اس پر کسی اور کی بھی تو گواہی لے آتے۔ تمہیں کس فحش کی بد دعا لگی کہ میر جیسے بے بہار (یا بدنام یا گنہگار) شخص کے مہر پر کسی کی بھی گواہی نہ لے سکے؟

جب کوئی شخص کسی چیز میں ناکام ہوتا ہے یا اس کا کوئی مقصد بربادی کو شش سے نہیں پورا ہوتا تو کچھ ہمدردی، کچھ افسوس کے لہجے میں کہتے ہیں کہ ان کو خدا جانے کس کی دعا لگی ہے کہ ان کا کام نہیں ہوتا۔ اس محاورے کو ”ممولہ اور روزمرہ کے معاملات میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مائیں کہتی ہیں کہ خدا معلوم کس کی دعا لگی ہے کہ سنے کے کرتے کے بن کبھی سلامت نہیں رہتے، وغیرہ۔ اس طرح کے گھریلو محاورے کا اپنے ”پنجابی“ موقع پر صرف جیسا کہ اس شعر میں ہے، غیر معمولی زور کلام پیدا کر رہا ہے۔ اس میں یہ اشارہ بھی ہے کہ ”مشتوق کو عمر اور ناکردہ کار ہے، اور یہ اشارہ بھی کہ میر اس قدر معصوم اور نیک نام ہے کہ ”مشتوق کو خوش کرنے کے لئے بھی کوئی شخص میر کے مہر پر دستخط کرنے کے لئے تیار نہیں۔ میر کی بے گناہی کا جو پہلو اس شعر میں ہے، اس پر نظیری کا خفیف سا پر تو معلوم ہوتا ہے۔

پہ بڑی در ہمد جا نام برآرم کہ مباد

خون من ریزی و گویند سزاوارت بود



(میں ہر جگہ برائی میں نام پیدا کرنے میں لگا ہوں کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ تو مجھے قتل کرے اور لوگ کہیں کہ یہ شخص تو سزاوار قتل نہ تھا۔)

نظیری کا مضمون غیر معمولی ہے اور معشوق سے اتحاد و ملی کا ایسا مضمون شاید کہیں اور نظم نہ ہوا ہو۔ لیکن نظیری کے شعر میں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ اس کے برخلاف میر کا ابہام، اور ان کے لہجے کی غیر قطعیت، اس شعر کو نظیری سے بہتر ظہور دیتی ہے۔ پھر میر کے شعر میں ”محضر خونیں“ بہت معنی خیز ہے، کیونکہ مصرع اولیٰ میں ”قتل میر“ کہنے کے بعد بظاہر اس کی ضرورت نہ تھی۔ لیکن اس میں یہ گناہ یہ ہے کہ محضر خود، بخود خون آلود ہو گیا ہے، یعنی اس کا خون آلود ہو جانا میر کی بے گناہی پر دال ہے۔ لہذا اگر محضر پر کوئی گواہی ہے بھی تو میر کی بے گناہی کی ہے۔ خوب کہا ہے۔

عسکری صاحب اور سلیم احمد مرحومین کہا کرتے تھے کہ میر اپنی خودی کو دنیا اور معشوق کے سامنے سرنگوں کر دیتے ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں، یہ بات بس ایک حد تک سچ ہے۔ زیر بحث شعر بھی میرے اس خیال کا ثبوت ہے کہ میر کے بارے میں کوئی مجموعی حکم نہیں لگ سکتا۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ نظیری کی خودی تو واقعی معشوق کے سامنے دست بستہ و سرنگوں ہے، لیکن میر کے یہاں جو شخصیت نظر آتی ہے وہ بہت تدار اور پراسرار ہے۔ یہاں معشوق کے سامنے سرنگونی معاملے کا صرف ایک ابتدائی پہلو ہے۔ اور وہ سرنگونی بھی ایسی ہے کہ معشوق کو شرمندہ کرتی ہے۔

میر اور غالب کے بارے میں عسکری صاحب کا محاکمہ مشہور نقاد سین بو (Sainte Beuve) کے طرز فکر کا غماز ہے جس کا کہنا یہ تھا کہ ہر بڑے شاعر کی شاعرانہ شخصیت کا نچوڑ زندگی کے بارے میں اس کے رویے میں ہوتا ہے، اور اس رویے کو بیان کرنا ممکن ہے۔ سین بو کے خیالات اب فرانسیسی نقادوں نے بھی ترک کر دیے ہیں۔

خاتمہ کلام کے پہلے اتنا مزید عرض کروں کہ میر کے شعر میں ”گواہی بھی نہ ہو“ دو معنی رکھتا ہے۔ ایک معنی تو سامنے کے ہیں، کہ محضر پر ایک گواہی نہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ محضر پر فتوے قتل بھی ہو سکتا ہے، اور گواہی بھی ہو سکتی ہے۔ گواہی اس بات کی کہ اس شخص نے فلاں جرم یا گناہ کا ارتکاب کیا، اور فتویٰ اس بات کا کہ وہ واجب القتل ہے۔ لہذا معنی یہ ہوئے کہ فتویٰ تو ممکن نہ تھا (کیونکہ فتویٰ تو دلائل و

فصل پر مبنی ہوتا ہے، اس میں بصوت کی گنجائش نہیں۔) کم سے کم (جموئی) گواہی تو ہوتی۔ یعنی گواہی کے جمونا ہونے کا امکان ہو سکتا ہے۔ فتویٰ مبنی بر باطل نہیں ہو سکتا۔ یہاں معشوق کو گواہی بھی میسر نہ ہوئی۔

## دیوان دوم

## رولیف واؤ

۳۳۲

اتاکھا نہ ہم سے تم نے کبھو کہ آؤ  
کاہے کو یوں کھڑے ہو وحشی سے بیٹھ جاؤ

دو چار تیر یارو اس سے بھلی ہے دوری  
تم کھینچ کھینچ مجھ کو اس پلے پر نہ لاؤ  
۳۳۲ = فاصلہ وہ فاصلہ جو  
تیر کی زد میں ہو

ہو شرم آنکھ میں تو بھاری جہاز سی ہے  
مت کر کے شوخ چشتی آشوب سا اٹھاؤ

۳۳۲ / شکایت میں اپنائیت کا لہجہ کس خوبی سے سمایا ہے۔ مزید لطف یہ کہ خود کو معشوق کی زبان سے وحشی کہلایا ہے۔ اور اپنی پوری تصویر بھی کھینچ دی ہے۔ پھر معشوق کی بے توجہی کی وجہ بھی بیان کر دی کہ جو شخص وحشی صورت بنائے دروازے پر ہر وقت کھڑا رہے، اسے بیٹھنے کو کون کہے گا۔ یہی بہت ہے کہ اسے دروازے پر رہنے دیا جائے۔

اب بیان کی مزید باریکی ملاحظہ ہو۔ کہا تو یہ ہے کہ تم نے ہم سے ذرا سی بات بھی نہ کی۔ لیکن

اور اصل میں باتوں کا تقاضا کیا ہے۔ یعنی معشوق نے کم سے کم تین باتیں کہی ہوتیں۔ (۱) آؤ۔ (۲) کاہے کو وحشی سے یوں کھڑے ہو؟ (۳) بیٹھ جاؤ۔ ہر بات میں کم سے کم دو نکتے ہیں۔ "آؤ" کہنے میں ایک نکتہ یہ ہے کہ معشوق بار بار ہے، اور دوسرا یہ کہ معشوق مظہم کو آنے جانے کی اجازت دے رہا ہے۔ "کاہے کو وحشی سے یوں کھڑے ہو؟" میں ایک نکتہ یہ ہے کہ معشوق پریش حال کر رہا ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معشوق کو معلوم ہی نہیں کہ مظہم کی وحشت کا راز کیا ہے؟ تیسرا نکتہ یہ کہ معشوق یہ پوچھ رہا ہے کہ تم وحشیوں کی شکل بنائے کیوں کھڑے ہو؟ ہمارے دور پر رہنا ہے تو انسان کی شکل بنا کر آؤ۔ "بیٹھ جاؤ" میں پہلا نکتہ یہ ہے کہ کھڑے نہ رہو، بیٹھ جاؤ۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ کھڑے رہنے میں امکان ہے کہ وحشی خدا معلوم کب اچھل کر شروع کر دے۔ اگر بیٹھا رہے گا تو اس بات کا امکان کم ہو جائے گا۔ تیسرا نکتہ یہ ہے کہ معشوق نے اپنی محفل میں بیٹھنے کی اجازت دے دی گویا اس نے مظہم کو اپنے حاشیہ نشینوں اور حاضر باشوں میں شمار کیا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ بات صرف اتنی نہیں ہے کہ معشوق نے ایک لمحے بات بھی نہ کی۔ معشوق سے جس چیز کے نہ ملنے کا شکوہ ہے وہ خاصی پاؤزن اور عاشق کے بہت بڑے فائدے کی بات ہے۔ لہذا "اتاکھا نہ ہم سے" میں بڑا کمر ہے۔ دیوانہ سی لئے بکار خویش بشار کہا جاتا ہے۔

اتنے بہت سے معنی، اور ایک لفظ بھی دور از کار نہیں، لہجہ میں اپنائیت اور محبت بھری لیکن چالاکی سے ہر پرور شکایت اس پر مستزاد۔ اب غور کیجئے کہ شعر کس موقع پر کہا گیا ہو گا جب معشوق سے وصل ہوا ہو اور جاکین سے شکایت کے دفتر کھلے ہوں۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق اب در معشوق پر مرنے کے قریب ہے معشوق اس وقت متوجہ ہوتا ہے اور اسے مرنے سے بچانا چاہتا ہے یا کم سے کم پریش حال کرتا ہے ایسی صورت میں یہ شعر عاشق کا آخری بیان ہو سکتا ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق اب در معشوق چھوڑ کر چار رہا ہے، اس وقت کے سوال جواب ہیں۔ معنوی لحاظ سے شاید سب سے بہتر امکان یہ ہے کہ جب وحشت بہت بڑھ گئی اور عاشق نے اوجہم بجائے یا معشوق کے ظلم و تعاقب کو رسوا کر دیا تو معشوق نے عاشق کی دل جوئی کرنی چاہی، پھر عاشق نے جواب دیا کہ اب جب میں اپنی زندگی برباد کر چکا اور تم بھی رسوا ہو چکے تو اب کیا پوچھتے ہو؟ پہلے تو تم نے بھی اتنا بھی نہ کہا کہ آؤ۔۔۔

"صرح اولیٰ میں" تم نے "بظاہر بھرتی کا معلوم ہوتا ہے، لیکن درحقیقت" تم "پر تاکید ہے یعنی ممکن ہے اور وہ نے کہا ہو مگر معشوق نے کبھی نہ کہا۔ لا جواب شعر ہے۔



۲۳۲/۳ یہ شعر بھرتی کا ہے، تین شعر پورے کرنے کے لئے رکھا گیا ہے لیکن اس میں رعایت کا لطف اور صورت حال کی ندرت ہے۔ بعض لوگ پہلے ہی سے معشوق پر عاشق ہیں اب وہ مشکلم کو بھی اس کے پاس لے جانا چاہتے ہیں کہ دیکھو کیا حسین شخص ہے، یا پھر معشوق کی تیراگنی مشہور ہے اور بعض لوگ مشکلم کو اس سے ملانے لے جانا چاہتے ہیں۔ مشکلم کہتا ہے، نہ بھائی اس شخص سے دوری ہی بھلی ہے، کون وہاں جا کر مفت میں شکار ہو؟

”پلے پر انا“ بمعنی ”تیر کی زد کے اندر انا“ ہے، لیکن یہ محاورہ کسی لغت میں درج نہیں۔ ”پا“ کے معنی بہر حال معلوم ہیں۔ فاصلہ پنے کے لئے تیر کی دوری یا (تیر کے) پلے کی دوری کا محاورہ پہلے مستعمل تھا۔ اس طرح ”دو چار تیر کی دوری“ اور ”پلے پر انا“ میں رعایت ہے۔ ”تیر“ کے اعتبار سے ”کھینچ کھینچ“ ضلع کا لفظ ہے۔ ”پلے کش ہونا“ بمعنی ”ساتھ دینا“ بھی ہے اور ”پلے کش“ مزدور کو کہتے ہیں جو بھاری بوجھ کو گویا کھینچتا ہے (جیسے ”مخت کش“)۔ لہذا جو لوگ مشکلم کو کھینچ کر لے جا رہے ہیں وہ خود دونوں معنوں میں پلے کش ہیں یہ سب رعایتیں مزیدار ہیں اور خود مضمون میں خوش طبعی تو ہے ہی۔ معمولی شعر میں بھی ایک آدھ بات میر کے یہاں اکثر مل جاتی ہے۔

۳۳۲/۳ شرم کی وجہ سے بھاری (جھکی ہوئی) آنکھ کو جہاز کی طرح بھاری قرار دینا، یا بھاری جہاز کی سی قرار دینا تشبیہ کا مظہر ہے۔ تمام معنوں میں ”جہاز سے ہے“ درج ہے، لیکن ”جہاز سی ہے“ صحیح معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اس طرح تشبیہ بھی پوری ہے اور معنی بھی دو ہیں۔ پھر جہاز کی شکل بھی آنکھ کی سی ہوتی ہے، لہذا تشبیہ مرکب کا لطف حاصل ہو گیا۔

ظاہر ہے کہ جہاز اس قدر بھاری ہوتا ہے کہ کسی کے اٹھانے نہیں ملتا۔ لیکن یہی جہاز پانی پر بخوبی تیرتا ہے اور اگر پانی میں آشوب (طوفان، تلاطم) آجائے تو جہاز لہروں کے ساتھ ساتھ اوپر اٹھ جاتا ہے، اور بعض اوقات لہریں اسے اچھال بھی دیتی ہیں، یہ تو ہوئی تشبیہ کی واقعیت۔ اب کمال یہ ہے کہ اگر چہ آشوب پہلے آتا ہے اور جہاز اس کے اثر سے اٹھتا یا اچھلتا ہے، یہاں جہاز کے اٹھنے کو (یعنی آنکھوں کے ترک شرم کرنے اور نگاہ کے اٹھنے کو) آشوب سے تعبیر کیا ہے۔ مناسبت تو موجود ہی ہے کہ معشوق جب آنکھیں اٹھا کر شوخیاں کرے گا تو ہر طرف آشوب برپا ہوگا۔

”آشوب سا“ میں لفظ ”سا“ بھرتی کا ضرور ہے لیکن ”سی“ اور ”سا“ کی مناسبت نے اسے مشوخی کی جگہ مشو سے بنا دیا ہے۔ بہر حال، مشو پھر بھی مشو ہے۔ ”آنکھ“، ”چشمی“ اور ”آشوب“ میں ضلع کا ربط ہے۔ (آشوب چشم آنکھوں کی بیماری ہوتی ہے) معنوی نکتہ یہ ہے کہ آنکھ اگر شرم ترک کر دے تو یہ ایک طرح کی بیماری ہی ہوتی۔

ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جب تک شرم آنکھ کے اندر ہے تو وہ جہاز کی طرح بھاری ہے۔ آنکھ سے شرم نکل گئی تو وہ رسوا اور ہلکی ہو گئی۔ یعنی شرم اک وقار سی وقت تک ہے جب تک وہ اپنے گھر (آنکھ) میں ہے۔ گھر سے نکلی کہ سبک ہوئی۔ ادھر آنکھ پر یہ معاملہ گذرا کہ وہ شرم کے بوجھ سے جھکی ہوئی تھی، ایک جگہ پر قائم اور ٹھہری ہوئی تھی۔ آنکھ سے شرم نکلی تو آنکھ کا توازن بگڑا اور پریشاں نظری شروع ہوئی۔ پریشاں نظری زمانے کے لئے آشوب تو ہے ہی، خود معشوق کے لئے آشوب ہے۔ (کیونکہ اس کے وقار کو عین گئی اور اس کی عصمت پر دھبہ آئے گا۔)

”نور اللغات“ میں ”آنکھ میں شرم ہو تو جہاز سے بھاری ہے“ کا اندراج بطور ضرب المثل کر کے معنی لکھے ہیں۔ ”شرم و حیا سے بہت وقار ہوتا ہے“ پھر (سعادت خاں) ناصر کا شعر نقل کیا ہے۔

طوفان جوڑنے سے کسی کے نہ ہو سبک

بھاری جہاز سے ہے جو آنکھوں میں شرم ہے

”اردو لغت تاریخی اصول“ میں یہی اندراج بطور ”مقولہ“ (ضرب المثل) اور یہی معنی درج ہیں۔ لیکن سند میں میر کا زیر بحث شعر نقل کیا ہے۔ فو اے کلام سے یہ فقرہ ضرب المثل نہیں معلوم ہوتا۔ نہ ہی کسی قدیم لغت میں اس کا اندراج ملا۔ ایسی صورت میں مجھے اس کو ضرب المثل ماننے میں سخت کلام ہے۔ لیکن یہ میر کا مصرع بہت مشہور ہو گیا ہو پھر سعادت خاں ناصر نے اسے بطور ضرب المثل باندھ دیا ہو۔

اوپر میں نے کہا ہے کہ ”آشوب سا اٹھاؤ“ میں ”سا“ مشو ہے۔ بات ظاہر بالکل صحیح ہے، لیکن یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ ایسے مصرعے آسانی ممکن تھے جن میں یہ مشو نہ ہوتا مثلاً

(۱) تم کر کے شوخ چشمی آشوب مت اٹھاؤ

(۲) مت کر کے شوخ چشمی آشوب تم اٹھاؤ

(۳) تم کر کے شوخ چشتی آشوب کیوں اٹھاؤ

لہذا یا تو میر سے واقعی چوک ہو گئی، یا پھر ”آشوب سا اٹھاؤ“ میں کوئی نکتہ ہے جس تک میری رسائی نہ ہو سکی۔

عبدالرشید لکھتے ہیں کہ ”آنکھ میں شرم ہو تو جہاز سے بھاری ہے کے لئے“ ”نور اللغات“ اور ”اردو لغت“ کی سند کافی ہے لیکن میں نے یہ کہا ہے کہ کسی قدیم لغت میں اس کا اندراج نہیں ملتا۔ ”نور اللغات“ اور ”اردو لغت“ کو قدیم لغت نہیں کہہ سکتے۔

۹۲۵

یہ پیشہ عشق کا ہے خاک چھوٹائے کا صحرا کی

ہزار اسے بے وقابوں گل چمن پر ورد ہو گا تو چمن پر ورد = چمن میں پلا ہوا

علاقہ دل کا لکھوائے گا دفتر ہاتھ سے تیرے

تجرد کے جزیروں میں قلم سا فرد ہو گا تو تجرد = تنہائی، اکیلا بن

۳۳۳/۱ = پانچ شعر کی مسلسل فزل ہے جس میں معشوق کو عاشقی کے عواقب سے آگاہ کیا گیا ہے۔

میں نے نسبتاً کمزور شعر نکال دیئے ہیں۔ سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ معشوق کو کسی اور پر نہیں، بلکہ خود پر عاشق ہوتے فرض کیا ہے۔ گویا دنیا میں کوئی اور ایسا نہیں جو معشوق کا دل لے سکے۔

”نائل“ کے اصل معنی ہیں ”جھکا ہوا“۔ اس معنی میں ”درد“ اس کے ضلع کا لفظ ہے، کیونکہ درد کی حالت میں انسان اکثر جھک جھک کر رہا ہوتا ہے، خاص کر اگر دل یا سینے میں درد ہو۔ لہذا اگر معشوق آری (آئینہ) ہر وقت دیکھتا رہے گا تو اپنے اوپر عاشق ہو جائے گا اور پھر سر پا درد ہو کر رہ جائے گا۔ دوسرے مصرع میں معشوق کی نزاکت اور لطافت کا کتنا ہے یوں رکھا کہ اس کی صورت دیکھنا بھی اس کے باغ حسن کی چھٹی کرنا ہے۔ پھر کہا کہ اگر تو اپنے باغ حسن کی چھٹی کرتا رہے گا تو فرط شوق و غم سے زرد ہو جائے گا۔ ”گل“ اور ”باغ“ کی مناسبت سے ”زرد“ بہت خوب ہے۔ معشوق کو ظالم کہنا بھی نہایت عمدہ ہے کیونکہ ایک تو وہ خود ظالم ہے، یعنی عاشقوں پر ظلم کرتا ہے۔ پھر وہ خود پر عاشق ہوا تو گویا خود پر بھی ظلم کرے گا۔ تیسری بات یہ کہ کسی ستم ظریف کو یا کسی کو بھی، غیر معمولی بات کرنے یا کہنے پر ”ظالم“ کہہ کر

۳۳۳

نہ نائل آری کا رہ سراپا درد ہو گا تو

نہ ہو گل چمن باغ حسن ظالم زرد ہو گا تو



خطاب کرتے ہیں۔ چنانچہ جگر مراد آبادی کا جواب شعر ہے۔

اے محبت نہ پھینک مرے محبت نہ پھینک  
خالم شراب ہے ارے خالم شراب ہے

۲۳۳ پہلے مصرع میں بات پوری ہے، اور بظاہر اب کہنے کو کچھ رہا بھی نہیں ہے۔ شاعر کا کمال ایسے ہی مصرعوں پر مصرع لگانے میں ظاہر ہوتا ہے کہ بات مربوط بھی ہو اور فضول لغافل بھی نہ ہو۔ (جیسا کہ جوش وغیرہ کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔) یہاں دیکھئے کہ بات کو کس طرح آگے بڑھایا ہے۔ معشوق کو ”گل“ کہتے ہی ہیں، اس پر بڑھا کر کہا کہ اگر تم ایسے پھول بھی ہوئے جو جن میں پلا بڑھا ہو، یعنی خود رو، جنگلی نہ ہو اور تمہیں دشت و صحرا سے کوئی بھی مناسبت نہ ہو، تو بھی تمہیں عشق کا پیشہ صحرا کی خاک چھنوا کر چھوڑے گا۔ حافظ نے عشق کو طرز یہ لہجے میں ”فن شریف“ کہا ہے۔

عشق بی و رزم و امید کہ این فن شریف  
چوں بنر ہائے دگر موجب حرام نشود  
(میں عشق) کا پیشہ اختیار کرتا ہوں، اور  
امید کرتا ہوں کہ دوسرے ہنروں کی طرح  
یہ فن شریف بھی موجب حرام نہ ہو۔

میر نے اپنے موقع سے مناسبت رکھتے ہوئے عشق کو صرف ”پیشہ“ کہا ہے، کہ جس طرح پیشہ انسان کی عادت و فطرت بن جاتا ہے اور چھڑانے نہیں چھوڑتا، وہی حال عشق کا ہے۔ یعنی ایک وقت وہ آئے گا جب عشق کی سرستی اور ردمانیت بھی شاید نہ ہو، لیکن عشق پھر بھی ساتھ رہے گا اور تمہیں دشت و صحرا چھنواتا رہے گا۔ ظاہر ہے کہ یہ دشت و صحرا داخلی بھی ہو سکتے ہیں اور خارجی بھی۔

”ہزار“ بمعنی ”بلبل“ بھی ہے، اور ایک طرح کے گندے کے پھول کو بھی ”گل ہزارہ“ کہتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں یہ لفظ ”گل“ ”جن“ اور ”صحرا“ کے ضلع کا لفظ ہے۔

”جوں گل“ کا ربط ”بے وفا“ سے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی اے تو جو گل کی طرح بے وفا ہے۔ پھول چونکہ بلبل کی طرف منت منت نہیں، اس لئے اسے بے وفا کہتے ہیں۔ دوسرے مصرعے کے لہجے میں

ایک طرح کی خانوقی بھی ہے، تم ہزار جن پرور ہو گے (یعنی بہت زیادہ جن پرور ہو گے) یا تم ہزار جن میں پرورش پاؤ، لیکن عشق تمہیں صحرا کی خاک چھنوا کر چھوڑے گا۔ کوئی ایسا نہ دار اور مکمل شعر کہے، پھر خدا کے نغمے ہونے کا دعویٰ کرے۔

۳۳۳ اس شعر میں مناسبتوں اور رعایتوں کا ایسا بازار گرم ہے کہ باید و شاید۔ ”علاقہ“ بمعنی ”تعلق“ ہے، لیکن ”علاقہ لکھوانا“ بمعنی ”زمین یا حکومت وغیرہ کسی کے نام لکھوانا“ بھی ہے۔ لہذا ”علاقہ“ کی مناسبت سے ”لکھوانا“ پھر ”لکھوانا“ اور ”علاقہ“ دونوں کی مناسبت سے ”دفتر“ (کیونکہ جب علاقہ ہوگا تو اس کے کاندھات، دستاویزات، آمد و خرچ کے حسابات کا دفتر بھی ہوگا۔) تیرے ہاتھ سے لکھوائے گا، یعنی تجھ کو مجبور کر دے گا کہ تو خود لکھے، لکھتا جائے۔ ”تجرد“ کے معنی ”تنبہائی“ اور ”جریہ“ کے معنی پھر ”دفتر“ یا کوئی رسالہ یا اشیاء۔ لیکن ”تجرد“ کے معنی ”غیر شادی شدہ ہونا“ بھی ہیں۔ لہذا تنہائی دو طرح کی ہے۔ اور تنہائی کے دفاتروں میں بھی تو ”فرد“ (بمعنی ”واحد“، ”اکیلا“ اور ”بے مثال“ (Unique) ہوگا۔ لیکن ”دفتر“ بمعنی ”فہرست“ بھی ہے، اور اکیلے شعر کو بھی ”فرد“ کہتے ہیں، اور کاندھ کے تختے کو بھی ”فرد“ کہتے ہیں، اور پھر ”شخص“ کے معنی میں بھی ”فرد“ ہے۔ (مثلاً اس مکان میں چار فرد رہتے ہیں۔) پھر ”لکھوانا“، ”دفتر“، ”جریہ“ اور خود ”فرد“ کی مناسبت سے ”قلم“ ”تجرد“ اور ”قلم“ میں بھی مناسبت ہے، کیونکہ قلم الف کی طرح سیدھا ہوتا ہے، اور الف علامت ہے ”ایک“ کی، جو اکیلا ہوتا ہے۔ (اسی لئے الف واحدیت کی بھی علامت ہے۔) ”قلم سا“ کو فارسی فرض کریں تو معنی نکلتے ہیں ”قلم گھسنے والا“۔ یعنی تنہائی کے دفاتروں میں تو اکیلا قلم گھسنے والا ہوگا۔ غرض ایک نگار خانہ ہے جس میں نقل جہ ان ہے۔ قلم کو تنہا کہنا میر کی اختراع ہے۔ کیونکہ ”بہار غم“ میں اس کا ذکر نہیں۔ قلم کو تنہا کیوں کہا، یہ اوپر واضح کر چکا ہوں۔ پھر ایک بات یہ بھی ہے قلم آگے بڑھتا جاتا ہے اور اس کے لکھے ہوئے حرف چپے چھوٹتے جاتے ہیں۔ یہ بھی دلیل ہے اس کی تنہائی کی۔ دیوان سوم میں میر نے خود کہا ہے۔

انس گر ان تو خطان شعر سے منظور ہے  
ایٹا پر چھانیں سے بھی جوں خامہ تم و دشت کرو

دیوان سوم کا شعر بہت اچھا نہیں ہے۔ قلم کی تشبیہ ”لو خطاں“ کی مناسبت سے لائے ہیں،  
بس۔ لیکن زیر بحث شعر پر تو شکسید بھی وہد کرتا۔

۳۳۴

چھاتی قفس میں داغ سے جو کیوں نہ رشک باغ  
جوش بہار تھا کہ ہم آئے اسیر ہو

۳۳۴ مضمون بھی نزاع ہے اور معنی کی نہیں بھی ہیں۔ اسیری کے باعث دل پر پائینے پر داغ ہے۔  
(یعنی غم کے داغ ہیں۔ ”داغ“ بمعنی ”غم“ ہے، جس کو لغوی معنی میں بھی استعمال کر لیا ہے۔) لیکن یہ  
”داغ“ عام سے زیادہ روشن اور آتشیں ہیں، کیونکہ گرفتاری ایسے وقت ہوئی جب جوش بہار تھا۔ لہذا ایک  
طرف تو روشن داغوں کے ذریعہ غم کی شدت ظاہر کر دی، اور دوسری طرف اس غم میں بھی ایک سامان افکار  
پیدا کر لیا کہ داغ اس قدر سرخ اور روشن ہیں جیسے جن میں سرخ گلاب کا پھول ہوتا ہے۔ بلکہ یوں کہیں  
کہ داغ اس قدر حسین ہیں کہ سینہ رشک باغ ہو گیا ہے۔

جوش بہار میں اسیر ہونے کے دو معنی ہیں۔ ایک تو سامنے کے معنی ہیں کہ ہم اس وقت اسیر  
ہوئے جب بہار اپنے پورے شباب پر تھی۔ دوسرے اور لطیف تر معنی یہ ہیں کہ بہار کی آمد کے باعث ہم  
اس قدر جوش میں تھے کہ اپنی حفاظت کا دھیان نہ رہا اور اسیر ہو گئے۔ گویا جوش بہار میں وہ جوش جو ہمیں  
تھا، ہماری گرفتاری کا باعث بن گیا۔

”جوش بہار تھا“ کے بعد ”کہ“ کہنے میں اچانک پن اور ڈرامائیت ہے۔ پھر ”کہ“ میں جو  
ابہام ہے اس کے باعث دو معنی ممکن ہوئے ہیں جو اوپر مذکور کئے گئے۔ ”ہم آئے اسیر ہو“ میں افسانویت  
اور ایک طرح کی بے چارگی ہے، لیکن شکست خوردگی اور یاس نہیں۔ محرومی میں ملطفہ دیکھنا ہو تو کوئی میر کو  
پڑھے۔



۳۳۵

تک لطف سے ملا کر گو پھر کبھو کبھو ہو  
سو جب تک کہ مجھ کو بھراں کی تیرے خو ہو

کیا کیا جوان ہم نے دنیا سے جاتے دیکھے  
اے عشق بے محابا دنیا ہو اور تو ہو

مت التیام چاہے پھر دل شکستگان سے

مکن نہیں کہ شیشہ ٹوٹا ہوا رفو ہو  
التیام = بچو، چاہے = چاہ

۳۳۵/۱ ہجر کی عادت پڑ جانے کا مضمون نرا ہے۔ اس سے ملنے جلتے مضمون، ہو راتے ہی ہمارے شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۲۵۲۔ یہاں بعض باتیں محض اشاروں میں کہی ہیں۔ (۱) معشوق ملنا تو اب بھی ہے، لیکن لطف کے ساتھ نہیں، بلکہ سرد مہری یا عتاب کے ساتھ۔ (۲) لطف سے ملنے کی التجا صرف اس وقت تک ہے جب تک ہجر کی عادت نہ پڑ جائے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب لطف سے ملتا ہے گا تو ہجر کے زمانے کسی نہ کسی طرح اس امید میں برداشت ہو جائیں گے کہ جب ملاقات ہوگی تو لطف و کرم کے ساتھ ہوگی۔ اس طرح آہستہ آہستہ ہجر کی عادت پڑ جائے گی۔ (۳) ”سو جب تک“ میں یہ اشارہ بھی ہے کہ جب ہجر کی عادت پڑ جائے گی تو معشوق سے ملنے کی ضرورت یا مجبوری بھی نہ رہے گی۔ لہذا اس میں مکر شاعرانہ ہے کہ چند دنوں بعد تمہیں ہماری صحبت اور ملاقات برداشت نہ کرنا پڑے گی۔ اس وقت ذرا لطف سے کام لو گے تو آہستہ آہستہ ہمیں ہجر کی عادت پڑ جائے گی۔ روز بروز ملنا اور لطف کرنا بھی ضروری نہیں، بس کبھی کبھی کا ملنا، مگر لطف سے ملنا کافی ہے۔ (۴) ”گو“ ”تک“ ”پھر“ ”سو“ چھوٹے چھوٹے الفاظ میں اس قدر معنویت ہے کہ شعر کے مضمون کا بڑا حصہ انہیں الفاظ کا مرکب ہون منت ہے۔ ہجر کو

برداشت کر لینے کے مضمون پر ٹکبھی رہنا ہائی نے عمدہ شعر کہا ہے

ایام ہجر را گذراندم وزندہ ایم  
ما را زخمت جانی خود ایں گماں نہ بود  
(ہم نے ایام ہجر کو گذار لیا اور پھر بھی ہم  
زندہ ہیں۔ ہمیں اپنی زخمت جانی سے اس  
قدر گمان نہ تھا۔)

نعت خان عالی کا ایک شعر اپنی شدت تاثر، اور مضمون کی ندرت کے باعث میر کے زیر بحث شعر سے آگے ہے۔ لیکن میر کے یہاں ہجر کی عادت پڑ جانے کا مضمون، اور اس مضمون کا دلکش استعمال نعت خان عالی کے شعر کے سامنے بھی میر کی وقعت کو قائم رکھتا ہے۔ عالی۔

درد آنت کہ صیاد مرا پندارے  
در قفس داشت کہ راہ چمن از یادم رفت  
(افسوس کہ صیاد نے مجھے قفس میں اتنی دیر  
تک رکھا کہ چمن کا راستہ میرے حافظے  
سے محو ہو گیا۔)

ہجر اس (قید) میں مجبور کی نفسیات بدل جاتی ہے، یہ مضمون دل ہلا دینے والا اور نفسیاتی سچائی سے بھر پور ہے لیکن میر کے زیر بحث شعر میں معاملہ کارنگ بھی اپنی طرح کا زبردست ہے۔ اسی طرح، صبر کا مضمون بھی میر نے ایسا کہا ہے کہ اچھے اچھے اس طرح سوچ بھی نہیں سکتے، اتنا صاف شعر کلام تو بعد کی بات ہے۔

اتنی گذری جو ترے ہجر میں سو اس کے سبب  
صبر مرحوم عجب مونہں تنہائی تھا

(دیوان بول)

۳۳۵/۲ دنیا ہو اور تو (وہ آپ) ہو، ظاہر و عانیہ روزمرہ ہے۔ لیکن اس کے معنی میں اختلاف ہے۔



الہامی پر شاد شفق لکھنوی نے "فرہنگ شفق" میں معنی لکھتے ہیں "دنیا کا حاصل خاص تمھاری ذات سے ہے" اور غالب کا شعر نقل کیا ہے۔

غالب بھی گم نہ ہو تو کچھ ایسا ضرر نہیں

دنیا ہو، یارب اور مرا بادشاہ ہو

"نور اللغات" میں معنی درج ہیں "جب تک دنیا رہے، تم رہو" اور غالب کے مندرجہ بالا شعر کے علاوہ انشا کا شعر لکھا ہے۔

اس گل کی ترے پاس اگر بوئے قبا ہو

دنیا ہو غرض اور تو اسے باد صبا ہو

"آمنیہ" میں وہی معنی ہیں جو "نور" میں ہیں، اور غالب کا وہی شعر لکھا ہے جو اوپر نقل ہوا۔ دونوں ہی معنی بر محل معلوم ہوتے ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ دونوں میں خاصا اختلاف ہے۔ روزمرہ میں ہمیشہ، اور محاورے میں اکثر، ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ لہذا یہاں بھی دو میں سے ایک معنی کو اختیار کرنا ہوگا۔ تینوں شعروں کو سامنے رکھتے ہوئے الہامی پر شاد شفق کے بیان کردہ معنی بہتر معلوم ہوتے ہیں، لیکن یہ بھی ہے کہ میر نے یہ فقرہ بظاہر لغوی معنی میں بھی برتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۵۵/۳۔

اب میر کے مضمون پر غور کریں۔ حسن کو محابا نہیں ہے اور عشق کو صدف نہیں، اس مضمون کو میر نے ۳۳/۳ پر بیان کیا ہے۔ یہاں عشق کا تمام عالم میں موثر اصول تخریب بنا کر کہا ہے کہ وہ بے محابا اور بے ہجھک ہے۔ بلاغت کی شان یہ ہے کہ یہ بات واضح نہیں کی کہ مصرع اولیٰ میں جو صورت حال بیان کی ہے کہ ایک سے ایک جوان دنیا سے چلا جا رہا ہے، وہ عشق کی آوردہ ہے۔ اسلوب ایسا ہے کہ بات خود بخود واضح ہو گئی ہے۔ کوئی بات کہی نہ جائے لیکن پھر بھی اس کا قرینہ ایسا ہو کہ وہ بالکل واضح ہو، کمال بلاغت ہے۔

مصرع ثانی میں "دنیا ہوا اور تو ہو" کے وہ معنی ہیں ہی جو شروع میں بیان ہوئے، لیکن لغوی معنی بھی درست ہیں کہ جب سب جوان ہی اٹھ جائیں گے تو پھر دنیا میں عشق رہے گا اور سنسان بستیاں ہوں گی۔ اس مفہوم میں یہ دعا سے زیادہ بد دعا ہے اور ایک طرح کے رنج و غصے کا اظہار کرتا ہے۔ دعا کو طرز یہ مفہوم دے کر اسے مشکوک کرنے کی وجہ سے نئی جہت پیدا ہو گئی۔ پھر یہ پہلو ظاہر ہوا کہ عشق موثر اصول تو

ہے، لیکن تخریبی ہے، اور یہ ہارڈی (Thomas Hardy) کی ارادۂ محیط الکائنات (Immanent Will) کی طرح بے روک نوک اور بے شعور ہے۔ اگرچہ عشق کو شعور ہوتا تو وہ اس طرح بے ہجھک بے روک نوک دنیا کو خالی نہ کرتا چلتا۔ اس کے بے شعور ہونے کی دلیل صرف یہ نہیں کہ وہ بے محابا (بے ہجھک) ہے، بلکہ یہ بھی کہ اگر اس کی بیٹی اور بی تو دنیا جوانوں سے خالی ہو جائے گی اور عشق کو اپنا کام کرنے کے لئے وہ لوگ کہاں ملیں گے جن پر وہ اپنی Will کو غالب کر سکے؟ جب دنیا خالی ہو جائے گی تو عشق بے مصرف ہو جائے گا۔ لہذا اس کا بے محابا تباہی پھیلاؤ خود بربادی (Self-defeating) ہے۔

مصرع اولیٰ بہت پر زور ہے۔ اس زور کی خاص وجہ یہ ہے کہ شطلم اس وقوے کا معنی شاہد ہے جس کا بیان مصرعے میں ہے۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتا

(۱) کیا کیا جوان یار دنیا سے چل بے ہیں

(۲) کیا کیا جوان آخر دنیا سے چل بے ہیں

(۳) یاں سے گذر گئے ہیں کیا کیا جوان دیکھو

وغیرہ تو وہ بات نہ ہوتی۔ مضمون وہی ہے، پہلے دونوں مصرعوں میں کلیدی الفاظ سب وہی ہیں (کیا کیا، جوان، دنیا) لیکن پھر بھی وہ زور نہیں۔ اصل مصرعے میں خود شطلم اس صورت حال کا حصہ نہیں ہے جو اس میں بیان ہوئی ہے، لیکن یہ بھی مصرعے کی خوبی ہے، کیونکہ شطلم معنی مگر بے غرض شاہد کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ ایک منظر ہے جو اس کے سامنے سے گذر رہا ہے اور گذر رہا ہے۔ شطلم پورے درد اور جوش و کرب (Passion) کے ساتھ ہمیں اس صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔

پہلے مصرعے میں "کیا کیا جوان" انشائیہ اسلوب ہے اور امکانات سے پر ہے۔ دوسرے مصرعے میں دونوں فقرے ہیں اور دونوں انشائیہ ہیں۔ عشق کو مخاطب کرنا خود ہی عمدہ بات ہے، پھر اس کو "بے محابا" کہنا اور حسین رو عا میں ایسا فقرہ کہنا جس میں کئی جذباتی کیفیات موجود ہیں، کمال سخن گوئی ہے۔ فطنت کا شور انگیز شعر کہا ہے۔

۳۳۵/۳ دوسرے مصرعے میں بظاہر کوئی بات نہیں، بلکہ فضول سی بات ہے، کیونکہ یہ تو سب کو ہی معلوم ہے کہ نونا ہوا شیشہ رفو نہیں ہو سکتا۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ اس کا مخاطب معشوق ہے۔ نو عمری یا غرور و نخوت کے



باعث معشوق کو دنیا کا کوئی تجربہ نہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ جس طرح سے مختلف قسم کے چاک رفو ہوتے ہیں، اسی طرح دل بھی رفو ہو جاتا ہوگا۔ منظم اس کو متنبہ کرتا ہے کہ دل تو شیشہ ہے، اور شیشے کا رفو ممکن نہیں۔ پہلے مصرع میں بھی ایک بیچ ہے۔ بظاہر یہ کہا گیا ہے کہ نوئے ہوئے دل جڑ نہیں سکتے۔ لیکن دراصل یہ کہا گیا ہے کہ جن لوگوں کے دل نوٹ گئے وہ تم (معشوق) سے پھر نہ جڑیں گے۔ یعنی دل شکستہ لوگ ہمت بار کر تم کو چھوڑ دیں گے، اور اگر ایک بار وہ تم سے چھوٹ گئے تو ہمیشہ کے لئے چھوٹ گئے۔ ”دل شکستگان“ کے معنی ہیں ”وہ لوگ جن کے دل نوئے ہوئے ہیں“ لیکن ایک لمحے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ اس کے معنی ”نوئے ہوئے دل“ ہیں۔ دوسرے مصرع میں جو بات کہی ہے، اس سے اس دھوکے کو تقویت ملتی ہے۔ چالاکى والا شعر کہا ہے۔

۳۳۶

رکھے گردن کو تری تیغ ستم پر ہو سو ہو  
جی میں ہم نے یہ کیا ہے اب مقرر ہو سو ہو

ساجی کیسی جو تم کو بھی کوئی تم سا ملا  
ساجی = نازک، مافی، کہ تو بھی  
پھر تو خواری ہے وقاری بندہ پرور ہو سو ہو

کب تک فریاد کرتے یوں پھر میں اب قصد ہے  
داد لیجے اپنی اس ظالم سے اڑ کر ہو سو ہو  
اڑ کر = ضد کر کے

بال تیرے سر کے آگے تو جیوں کے ہیں وہاں  
سر منڈا کر ہم بھی ہوتے ہیں قلندر ہو سو ہو  
آگے = پہلے  
جیوں = جی کی جمع

۳۳۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن گردن کو خودی تلواری پر رکھنے کا ہیکر اچھا ہے۔ علامہ شبلی نے کسی ایرانی امیر نصرت الدین کا واقعہ نقل کیا ہے کہ بادشاہ نے اس سے ناراض ہو کر حکم دیا کہ اس کا سر کاٹ لائیں۔ نصرت الدین کو جب یہ فرمان پہنچا تو اس نے حسب ذیل شعر لکھ بھیجا اور پیچھے پیچھے خود بھی آیا۔

سر خواستہ ای بدست گیس نتواں داد  
می آیم و بر گردن خود می آرم  
(تو نے میرا سر مانگا ہے، میں اسے کسی اور  
کے ہاتھ نہیں بھیج سکتا۔ خود آتا ہوں اور  
اپنی گردن پر رکھے لاتا ہوں۔)

بادشاہ نے اس طبیبی پر خوش ہو کر نصرت الدین کی جان بخش دی۔ میر کے شعر میں ہلکی سی، لیکن اسی قسم کی طبیبی ہے۔ دونوں مصرعوں میں ردیف بھی لطف دے رہی ہے۔ ”ہوسو ہو“ بمعنی ”اب جو بھی ہو“، ”جو ہونا ہے وہ ہو“ پوری غزل میں ردیف بڑی خوبی سے آئی ہے۔ عجب بات یہ ہے کہ پلٹیں، فلیٹیں، آصفیہ، نور اور جناب برکاتی کی ”فرہنگ میر“ سب ہی اس روزمرے سے خالی ہیں۔ اثر صاحب کی بھی نگاہ سے یہ بچ نکلا ہے۔

۳۳۶/۲ ”صاحبی“ میر کا خاص لفظ ہے۔ مضمون بھی جس بے تکلف، خریفانہ اور تھوڑے بہت لفظی پن کے لہجے میں بیان ہوا ہے، اور لفظ ”بندہ پرور“ کا طرز، یہ سب میر کے خاص انداز ہیں۔ نو جوان غالب نے بھی اس مضمون کو لیا (اور اغلب ہے کہ میر کے یہاں سے لیا) لیکن اس کو پتہ نہ چلا۔ ان کے یہاں میر کی ہی بے تکلفی اور چونچال پن نہیں۔

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا

بارے اپنی نیکی کی ہم نے پائی دادیاں

اس شعر کا معشوق شباب سوگوار کی تصویر ہے اور منتظم کا لہجہ ہلکی سی قنایت اور درد آمیز وقار کا حامل ہے۔ یہاں میر کا سا بظلم بچانے کا انداز نہیں۔ ایسا شعر نو جوانوں سے ہوتا ہے۔ اور میر جیسا شعر گرگ جہاں دیدہ قسم کے لوگ ہی کہہ سکتے ہیں۔ غالب میں یوں تو حس مزاج بہت تھی، لیکن شعر میں خود کو ڈالنے والے دیے رچے ہیں۔ میر کے شعر سے وہ واقف ضرور رہے ہوں گے، لیکن وہ میر کی نقل نہیں کرتے۔ ”بندہ پرور“ کا لفظ بھی انھوں نے اسی زمانے کی ایک غزل میں لکھا ہے جس زمانے کا شعر میں نے اوپر نقل کیا۔

بے نیازی حد سے گذری بندہ پرور گب تلک

ہم کہیں گے حال دل اور آپ فرمائیں گے کیا

یہاں خوش طبعی ہے، اور ”معشوق کو“ ”بندہ پرور“ کہنا بھی اس سیاق و سباق میں عمدہ ہے۔ لیکن میر کا ”بندہ پرور“ تو مدافعت (Defensive) انداز پر ہے۔ اور ان کا منتظم زبان دراز اور دینگ ہے۔

میر کے شعر میں معنی کے پہلو ایک سے زیادہ ہیں۔ اول یہ کہ ”صاحبی کیسی“ کے معنی حسب ذیل ہیں: (۱) ہم سے یہ صاحبی کیسی؟ (۲) صاحبی کا کیا ذکر ہے؟ (۳) اس وقت بھلا صاحبی کیا رہے گی

جب... دوم یہ کہ ”تم کو بھی کوئی تم سا ملا“ کے دو معنی ہیں: (۱) تم جیسا خوبصورت۔ (۲) تم جیسا سنگ دل۔ تیسری بات یہ کہ لفظ ”بندہ پرور“ یہاں غالب کے شعر سے زیادہ کارآمد ہے، کیونکہ جس شخص کو ”بندہ پرور“ کہا جا رہا ہے اس کی ذلت اور روائی کی پیشین گوئی کی جا رہی ہے۔ غالب کے یہاں خفیف سا طنز اور ہلکی سی بھلاہٹ ہے۔ میر کے شعر میں یہ لفظ طنز کی طرح دھاردار ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

۳۳۶/۳ نو جوان غالب نے یہ مضمون بھی اختیار کیا۔

بجز نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر

دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچنے

اب میر کا ایک اور شعر دیکھئے، دوچاند چہارم میں ہے۔

نیز چنی چال سے اس کی خائف چپکے کھڑے کیا پھرتے ہو

سیدی سیدی دو چار اس کو جرأت کر کے سنا بیٹھو

دونوں کے مزاج کا فرق بالکل مایاں ہو جاتا ہے۔ میر کے یہاں حسب معمول ڈھٹائی اور بے تکلفی ہے۔ غالب کے یہاں شوقی اور نو جوانی ہے۔ غالب کے شعر میں معشوق کو راہ پر لانے کی بات ہے۔ میر کے شعر زیر بحث میں اپنی داد لینے کا ارادہ ہے، اور دوچاند چہارم والے شعر میں تو صرف جوابی کارروائی ہے، مدعا بر آری کی توقع یا امید نہیں۔ ”ہوسو ہو“ سے معنوی لطف یہ پیدا کیا گیا ہے کہ اگر توقع ہے تو کسی حادثے کی ہی ہے، کہ معشوق شاید ہر ارض ہو کر گردن ہی مار دے، یا قطع تعلق کر لے۔ پہلے مصرع میں اس بات کا کہنا یہ ہے کہ اب تک معشوق کے سامنے اپنا معاملہ پیش نہیں کیا ہے، گلیوں بازاروں ہی میں فریاد کرتے رہے ہیں۔ یا اپنا قصہ دوسروں کے پاس مثلاً حاکم شہر کے پاس، یا عدالت میں لے گئے ہیں۔ بالمشافہ معشوق سے بات نہیں ہوئی ہے۔ ”مصرع ثانی میں“ ”از کر“ بھی خوب ہے۔ عربی + فارسی ”حریفانہ“ کی جگہ دیکھی محاورے سے بے تکلفی میں اضافہ کیا ہے، اور معنی بھی دو ہیں۔ (۱) داد لینے کے لئے اڑ جائیں گے۔ (۲) اس ندامت کے سامنے اڑ جائیں گے، یعنی انہیں گے نہیں۔ ملاحظہ ہو ۱۷۰۔

۳۳۶/۳ یہ مضمون بھی دلچسپ ہے کہ معشوق کی زلفوں کی طوالت یا گھنیرا پن پہلے ہی سے (یعنی اپنی



فطرت کے اعتبار سے (وہ بال) (جان کا وہ بال) (دل کا وہ بال) ہے تو اس کے جواب میں، یا اس کی وجہ سے، ہم اپنے ہی بال منڈوا دیا لیں۔ قلندر لوگ تو چارہ پرو کا صفایا اس لئے کرتے تھے کہ یہ ترک کی علامت تھی۔ یہاں تو ہی تعلیق کے باعث قلندری اختیار کی جا رہی ہے۔ ”ہوسو ہو“ یہاں بھی بہت برجستہ ہے۔ کہا تو یہ ہے کہ جو ہونا ہوسو ہو، اور اصل معاملہ یہ ہے کہ جو ہونا تھا وہ ہوسو چکا، یعنی ہم قلندر ہو کر ترک دنیا کا فیصلہ کر چکے ہیں۔ یعنی مشوق کے بال ہمارے (اور دوسروں کے) جی کا جنجال تھے، اس لئے ہم ان سے ہی کیا، برج سے قطع تعلیق کر لیتے ہیں۔ بچ پوچھے تو اس کے بعد ہونے کو باقی ہی کیا رہا؟

”بال“ اور ”وہ بال“ کی جنمیں خوب ہے۔ اگر ”آگے“ کو ”سامنے“ کے معنی میں لیں تو منہبوم یہ بنتا ہے کہ تیرے سر (زلفوں اور گیسوؤں) کے سامنے ہمارے بال تو جی کا وہ بال ہیں۔ یعنی ہم تیری زلفوں کے باعث اپنے بال نوچتے پھرتے ہیں۔ (وحشت میں اپنے بال نوچنا عام بات ہے۔)

۳۳۷

۹۳۵

کھینچا ہے آدمی نے بہت دور آپ کو  
اس پردے میں خیال تو کر تک خدا نہ ہو

۳۳۷ انسان کی رفعت مرتبہ کے مضمون پر اس سے بہتر شعر ممکن نہیں۔ پھر ابہام کے پہلو اٹک ہیں کہ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ انسان اپنے کو بہت دور کہاں اور کس میدان میں لے گیا ہے۔ شیکسپیر نے ہملت (Hamlet) کی زبان سے انسان کو (ترجمہ: دانش میں محترم و بے لوث) In apprehension how like a god (ترجمہ: فہم میں دیوتاؤں سے کس قدر مماثل) ضرور کہلایا تھا اور انسان کی بہت سی صفات بیان کی تھیں۔ یہاں کمال یہ ہے کہ صفت ایک نہیں بیان کی، سب کچھ قاری یا سامع پر چھوڑ دیا۔ پھر دوسرے مصرع میں انتہائی ڈرامائی انداز میں انسان کے مرتبے کا منہبیا بھی بیان کر دیا۔ انسان کو خدا کا پردہ کہا تو خدا کی الوہیت میں کوئی فرق بھی نہ آنے دیا اور انسان کے علوے مراتب کو اللہ کا مرتبہ بھی قرار دے دیا۔ پھر ”خیال تو کر“ کا جواز لفظ ”پردے“ سے پیدا کیا، کہ اگر انسان پردہ نہ ہو تو حقیقت سامنے ہوتی، پھر خیال کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ خیال کرنا اسی لئے ضروری ہے کہ اسرار کا پردہ چل سکے۔

ایمان اول میں امن سے ملتا جلتا مضمون پہلی ہی فزل میں میر نے یوں لکھا ہے

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں

معلوم اب ہو کہ بہت میں بھی دور تھا

شعر زیر بحث میں مضمون زیادہ جرأت طلب تھا۔ ہاں اسے نعت کا شعر بھی کہہ سکتے ہیں، ایسی صورت میں بھی جرأت درکار تھی کہ رسول اللہ کی شان عبودیت کو نقصان بھی نہ پہنچے اور آپ کے مرتبے کا اعتراف بھی ہو سکے۔ اعلیٰ ہے کہ شاہ عبدالحلیم آسی کا لا جواب نعتیہ مطلع میر کا شعر سامنے رکھ کر کہا گیا ہو

وہی جو مستوی عرش ہے خدا ہو کر

اثر پڑا ہے مدینے میں مصطفیٰ ہو کر

شاہد علی ہز پش کا بیان ہے کہ شاہ آسی صاحب نے ان سے اس شعر کی شرح یوں بیان کی تھی کہ ”جبکہ اس شعر پر اعتراض کریں گے۔ مگر ان کے اعتراض کا جواب مصرع اولیٰ میں موجود ہے۔ یعنی وہ اب بھی مستوی علی الاعرش ہے۔۔۔ اگر مصرع اولیٰ میں ”وہی جو مستوی عرش تھا خدا ہو کر“ ہوتا تو البتہ ان کا اعتراض خدا کے مجسم ہونے کا صحیح ہوتا۔ وہ تو اب بھی مستوی علی الاعرش ہے۔ مدینے میں اس کا اثر پڑنا باعتبار نزول صفات کے ہے کہ جیسے آفتاب آئینے میں اترتا ہے۔ ”الآن کما کان“۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شعر میں حضرت شاہ صاحب کا استدلال قوی ہے۔ لیکن میر نے شاعر انا استدلال پیدا کیا ہے کہ انسان کو پردہ کہا۔ اور پھر ایک نفیس سا شک بھی رکھ دیا۔ شاہ آسی صاحب کا شعر باخ کے رنگ کا ہے تو میر کا شعر خاص میر کے انداز کا ہے کہ گہری بات کہی، لیکن معلوم ہوتا ہے رواروی میں کہہ دی۔

شاہد علی ہز پش کا بیان ہے کہ حضرت شاہ آسی کو اپنے ایک دوست حاذق موبائی کا یہ شعر

بہت پسند تھا۔

بہال شاہد غلوت گم فیہ

چو بر زد پردہ سرزد روئے احمد

(غلوت گم فیہ میں رہنے والے

معشوق کے حسن نے جب پردہ اٹھایا

تو احمد کی صورت ظاہر ہوئی۔)

اس شعر پر بھی میر کا ہکا سا پرتو ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ دونوں کے یہاں ”پردہ“ کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔

۳۳۸

خدا کرے کہ بتوں سے نہ آشنائی ہو

کہ پھر مومن ہی بنے ہے اگر جدائی ہو

دن نما ہے ہر آئینہ لوح تربت کا

نظر جسے ہو اسے خاک خود نمائی ہو

ہماری جاو نہ یوسف ہی پر ہے کچھ موقوف

نہیں ہے وہ تو کوئی اور اس کا بھائی ہو

گلی میں اس کی رہا جا کے جو کوئی سو رہا

وہی تو جاوے ہے واں جس کسو کی آئی ہو

۳۳۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ انہیں قالیوں اور رای بحر میں غزل ۹۱ ملاحظہ ہو، جہاں مطلع بھی بہت عمدہ رکھا ہے۔ یہاں بھی بتوں سے آشنائی نہ ہونے کے لئے خدا سے دعا کرنا اور جدائی کی صورت میں مرے ہی بن پڑنا خالی از لطف نہیں۔ جب مرجائیں گے تو بن پڑنے کو اور وہی کیا جائے گا؟

۳۳۸/۲ لوح تربت اور آئینے میں مشابہت یہ ہے کہ دونوں عام طور پر مستطیل ہوتے ہیں اور دونوں ہی کو خانے یعنی (Frame) میں لگاتے ہیں۔ ”بہارِ غم“ میں ہے کہ آئینے کو لوح سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس طرح آئینے اور لوح میں مناسبت معنوی بھی ہے۔ ”آئینہ بدن نما“ اس آئینے کو کہتے ہیں جس میں پوری شبیہ نظر آتی ہے۔ یعنی جسے ہم لوگ ”قد آدم آئینہ“ کہتے ہیں۔ اس کا اصطلاحی نام ”آئینہ بدن نما“ ہے۔



اس پس منظر میں میر کے تخیل نے جو مضمون ترتیب دیا ہے وہ لرزہ خیز اور خوف انگیز ہے۔ انسان کا انجام موت ہے۔ لوح تربت اس موت کی علامت یا انسان کے آخری ٹھکانے کا نشان ہے۔ لہذا لوح تربت میں انسان کا انجام نظر آتا ہے۔ ظاہر میں آنکھ تو کچھ نہیں دیکھتی، لیکن جن لوگوں کے پاس دید و چہرہ ہے وہ قد آدم آئینے کو لوح تربت جانتے ہیں۔ اسے اسباب خود بینی و خود نمائی نہیں سمجھتے، کیونکہ آئینے میں انھیں اپنا انجام دکھائی دیتا ہے۔ ان کے لئے آئینہ بدن نما ان ظہری آئینوں کی طرح ہے جن میں صورت کے بجائے صرف ہڈیوں کا ڈھانچہ نظر آتا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ جو شخص آئینہ میں منکس ہے محض عارضی اور مصنوعی ہے، کیونکہ اصلاً تو انسان محض ڈھانچہ ہے اور گوشت پوست رنگ و روغن صرف اوپری معاملات ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ صورت ہمیشہ قائم رہنے والی نہیں۔ جو کچھ نظر آ رہا ہے وہ سب گل سڑ جائے گا اور صرف خاک کا ڈھیر باقی بچے گا۔ پھر اس خاک کے ڈھیر کا بھی کتنا ثبات؟ جب نظریں یہ سب دیکھتی ہوں تو پھر آئینے میں خود نمائی کیا ہو؟

آسکر وائلڈ (Oscar Wild) کے ناول (The Picture of Dorian Gray) میں ڈورین گرے خود نہیں بوڑھا ہوتا، لیکن اس کی تصویر بوڑھی ہو جاتی ہے۔ میر کے شعر میں جوان شبیہ بھی ارباب نظر کو بوڑھی نظر آتی ہے۔

”آئینہ“ اور ”لوح“ کی مناسبت کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس کے علاوہ مندرجہ ذیل رعایت بھی پر لطف ہیں: بدن نما، خود نمائی، (آئینہ بدن نما ہے لیکن اس سے خود نمائی نہیں)۔ تربت، خاک، بدن، خاک، نظر، خود نمائی، آئینہ، خاک۔ (آئینے کو خاک سے رگڑ کر صاف کرتے ہیں)۔

”لوح“ ”موت“ ہے، لیکن ”آئینہ“ کی مناسبت سے ”تربت کا لوح“ لکھا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ غلط تھا۔ ملاحظہ ہو ۹۱۳۔ میر کے بعد ذوق تک نے اس طرح لکھا ہے:

در یائے غم سے میرے گزرنے کے واسطے  
تجہ خفیدہ یار کی لوبے کا ٹپ ہوا

اب اور سے لو لگائیں گے ہم  
ہوں شمع تجھے جلاؤں گے ہم

مومن کے مزاج کی رنگیت یہاں نمایاں ہے۔ کتنا یقین ہے کہ مظلم جب معشوق کو چھوڑ کر گئی اور سے دل لگائے گا تو معشوق آتش حسد میں جل جائے گا۔ ”لو لگائے گا“ اور ”شمع“ کی رعایت بھی خوب ہے۔ لیکن شعر میں وہ ارضیت، وہ بے تکلف ہونا کی نہیں ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ اس مضمون کو بہت پست کر کے دیوان غلم میں یوں کہا ہے:

وے نہیں تو انھوں کا بھائی دور  
مشق کرنے کی کیا مٹائی ہے

یہاں صرف ہوس اور طراوت ہے، جبکہ شعر زیر بحث میں ”یوسف“ کے اعتبار سے ”چاہ“ کا ضلع بہت دلچسپ ہے۔ ”یوسف“ اور بھائی کی مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن اس کا معنی لطف طریہ پہلو میں ہے، کہ یوسف علیہ السلام خود تو بہت حسین تھے اور کردار کے اعتبار سے تو بلند پایہ پیغمبر تھے ہی، ان کے بھائیوں میں معشوق کی کوئی مفت نہ تھی سوائے اس کے کہ وہ سنگ دل اور فریبی تھے۔ لہذا یوسف (معشوق) کے بھائی کو معشوق بنانا خود اپنے اوپر نظر بھی ہے۔

۳۳۸/۳ اس مضمون پر اس سے بہتر شعر (کیفیت کے اعتبار سے) ۳۳۴ پر گزر چکے ہیں۔ ”آئی“ ”یعنی“ ”موت“ کا قافیہ بھی ۹۱۵ میں بندھ چکا ہے۔ ان باتوں کے باوجود یہ شعر غیر معمولی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ مظلم کا لہجہ بالکل سیاہ، بے رنگ اور چنڈے سے عاری ہے۔ گویا کوئی شخص قانونی اصول یا کلیہ بیان کر رہا ہو۔ مصرع چابی میں ”وہی تو چاہتے ہیں“ کہہ کر اس لہجے کو اور مستحکم کیا ہے۔ انداز ایسا ہے گویا جو بات کہی جا رہی ہے وہ اظہار من الخس ہے۔ دوسری بات یہ کہ شعر میں دو دیکھے، یا دو اصول مضمون ہیں۔ (۱) جو معشوق سے دل لگاتا ہے، معشوق اسے مار کر رہتا ہے۔ (۲) جو شخص ایک بار معشوق کا ہو گیا، پھر وہ اسی کا ہو کر رہ گیا۔ اسے تا عمر گرفتاری نہیں یا خود سپردگی، لیکن یہ سودا زندگی بھر کا ہے۔

مصرع چابی میں حسب ذیل معنی ہیں۔ (۱) معشوق کی گلی میں وہی جاتا ہے جس کی موت آئی ہو۔ لہذا وہ معشوق سے نہیں، بلکہ موت سے ملنے جاتا ہے۔ (۲) جس کی موت آئی ہو وہی معشوق کی گلی

تک پہنچ سکتا ہے۔ (۳) جس کی موت آتی ہوتی ہے وہ مشتوق کی نگلی میں (مرنے) چلا جاتا ہے۔ مصرع  
اولیٰ میں بھی ایک مزید معنوی پہلو "سورہا" میں ہے۔ یعنی جو شخص مشتوق کی نگلی میں گیا وہ وہیں رہا، گویا  
زندہ جاوے ہو گیا۔

"وہی تو جاوے" اور "آئی" میں ضلع کا ربط ہے۔ "رہا" اور "جا" میں بھی ضلع ہے، لیکن اتنا  
موت نہیں۔ "رہا سورہا" کا روزمرہ خوب ہے۔

مطلب نے پڑھی تھی غزل اک میر کی شب کو  
نیکس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

پھرتے ہیں چنانچہ لئے خدام سلاطین  
دریشوں کے بیرون صمد چاک قصب کو

برہمنوں تیں جب ہم نے تردد کئے ہیں تب  
چٹکایا ہے آدم تیں دھڑکے کے نسب کو

ہو گا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میر  
کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو

۱/۳۳۹، ۲/۳۳۹ یہ اشعار باہم مربوط ہیں، انہیں قطعہ نہیں کہہ سکتے، کیونکہ قطعے میں مطلع نہیں  
ہوتا۔ اصناف سخن کی کسی فہرست اور مختلف بیانیوں کی کسی بحث میں مذکور نہیں کہ اگر غزل کے مطلع کے فوراً  
بعد ۱۱۰ شعر مطلع سے مربوط ہوتا ہے کیا کہا جائے گا؟ ہمارے زمانے میں شعر، مشاعروں میں ایسے کلام کو  
"چار مصرعے" کے نام سے سنا ہے۔ (چار مصرعے پیش کرتا ہوں، وغیرہ۔) بعض لوگ اسے قطعہ بھی  
کہہ دیتے ہیں، حالانکہ ظاہر ہے کہ جس کلام میں مطلع ہوا ہے قطعہ نہیں کہہ سکتے۔ پرانے زمانے میں مطلع  
سے مربوط ایک شعر کی مثالیں اور بھی ہیں۔ سراج اور نگ آبادی

اول سے دل مرا جو گرفتار تھا سو ہے  
میرے گلے میں عشق کا زہار تھا سو ہے



اے شاہ حسن مجھ کو تمھاری جناب میں  
موت سے بندگی کا جو اقرار تھا سو ہے  
جرات سے ایک مثال ملاحظہ ہو

چھپ گیا پردے میں وہ صورت جو دکھلا کر ہمیں  
بے قراری نے کیا کیا ذبح ترپا کر ہمیں

ہر کسی کے پاؤں پر کر اب یہی کہتے ہیں ہم  
واں کسی سے اب بلا بھگواؤ تم جا کر ہمیں

مطلع کے بعد والے شعر کو ”حسن مطلع“ یا ”زیب مطلع“ کہنے کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ یہ دونوں شعر کبھی  
کبھی مربوط بھی ہوتے تھے۔

میر کے زیر بحث شعروں میں شعر کو با آواز بلند پڑھنے یا سنانے کا جو مضمون ہے اس پر مفصل  
بحث جلد اول کے دیباچے (باب نجم) میں ملاحظہ کریں۔ معنوی حیثیت سے ان شعروں میں کئی پہلو ہیں۔  
سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر مطرب نے پڑھے۔ اس میں دو باتوں کا اکتا یہ ہے۔ (۱) کلام اتنا  
مقبول ہے کہ جگہ جگہ پڑھا جاتا ہے۔ (۲) میر خود موجود نہیں ہیں۔ یعنی بے دماغی (یا کسی اور بات، مثلاً  
جنون، آوارہ گردی، موت وغیرہ) کے باعث شاعر اب محفلوں میں نہیں جاتا۔ دوسری بات یہ کہ میر نے  
”ذکر میر“ میں لکھا ہے کہ جب معین الملک رعایت خاں نے میر سے فرمائش کی کہ اپنے کچھ شعر قوال بچے کو  
سکھادیتے، کہ وہ انھیں گائے، تو میر کو بہت ناگوار گذرا۔ بھیروا کر انھوں نے شعر تو سکھا دیے، لیکن انھیں  
اس قدر رنجور ہوا کہ انھوں نے معین الملک رعایت خاں کی نوکری چھوڑ دی۔ اس واقعے کے برخلاف ہم  
یہاں دیکھتے ہیں کہ مطرب کی زبان پر میر کا کلام ہے۔ لیکن ان دونوں میں کوئی تضاد نہیں۔ جیسا کہ میں  
کہہ چکا ہوں، غزل کو شاعر کی سوانح عمری نہیں، بلکہ مستحکم کا کلام سمجھنا چاہئے۔ یہ ضروری نہیں (بلکہ اکثر  
حالات میں نامناسب ہے) کہ شاعر اپنی غزل میں وہی کچھ بیان کرے جو اس پر گزری ہے۔ اور یہ تو  
بالکل غیر ضروری اور گلائیکی غزل کی شریات کے برخلاف ہے کہ غزل کو آپ بیتی کے طور پر پڑھا  
جائے۔ وہ لوگ غلطی پر ہیں جو یہ دعوئی کرتے ہیں کہ میر نے آپ بیتی کو جب تک بیتی بنا دیا ہے۔ غزل کا سر

پشتم مضمون آخری ہے نہ کہ آپ بیتی۔ غزل کے مطالعے میں آپ بیتی کو اسی وقت لانا چاہئے جب اس  
کے بغیر شعر کی تفہیم ممکن نہ ہو، یا اگر ممکن بھی ہو تو شعر کا کوئی اہم گوشہ نظر انداز ہو جائے گا اور ہو۔ تیسری بات  
یہ کہ میر کو واحد قاصد لکھنے سے شعر میں بیانیہ کی خوبی پیدا ہوگئی ہے، کیونکہ ہم یہ فرض کرتے ہیں کہ میر خود  
لکھیں موجود نہیں ہے۔ اس طرح یہ شعر میر (محمد تقی میر نہیں، بلکہ وہ شاعر جس کا ذکر ہے) کی کہانی اور اس  
کے افسانے (Legend) کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ پھر، اگر واحد مستحکم کہتا کہ میری غزل پڑھی گئی اور  
لوگوں پر وہ طاری ہوا، وغیرہ۔ تو شعر محض تعلی بن جاتا۔ اب یہ بیان واقعہ بھی ہے، اور یہ کہانیہ تعلی بھی  
ہے۔

مثال کے طور پر فرض کریں شعر یوں ہوتا۔

(۱) مطرب نے پڑھی تھی غزل اک میری جو شب کو

بجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

(۲) مطرب نے غزل میری پڑھی ایک تھی شب کو

بجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

دونوں صورتوں میں وہ لطف مفقود ہے جو میر کو واحد قاصد بیان کرنے سے حاصل ہوا ہے۔ چوتھی بات یہ  
کہ میر کے افسانے کی تعمیر اور میر کو فلشن کے کردار کے طور پر مجسم کرنے کے لئے یہ اشارہ بھی کارآمد ہے کہ  
مستحکم اس محفل کا یعنی شاہد ہے جہاں میر کی غزل پڑھی گئی۔ لیکن یہی شہادت کے علاوہ بھی شہادت ہے جو  
دوسرے شعر میں مذکور ہے۔

درویشوں کے خدام جامہ ہائے درویشی کو بازار میں سلاتے پھر رہے ہیں۔ یہ بیان کئی طرح

کارآمد اور کارگر ہے۔ (۱) اس سے وجد کی حالت کا اشتہاد ظاہر ہوتا ہے کہ سب نے اپنے جاسے پھاڑ

ڈالے۔ (۲) یہ اس کا ثبوت تو ہے ہی کہ مجلس میں سب پر وجد کی حالت طاری ہوئی۔ (۳) درویشوں کی

درویشی ثابت ہوتی ہے کہ ان کے پاس اور جوڑے نہیں ہیں، لہذا پرانے عی، جوڑوں کو سلوا کر کام چلائیں

گے۔ (۴) ”خدام“ کا لفظ بھی خانقاہی زندگی اور درویشوں کے طرز معاشرت کے تاثر کو مستحکم کرتا ہے۔

اور کلام کو مزید واقعیت بخشتا ہے۔ (۵) خدام جامہ ہائے صد چاک کو سلواتے پھرتے رہے ہیں۔ اس

سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جاسے اتار تار ہو گئے ہیں کہ ان کو دوبارہ سینا آسان نہیں۔ (۶) ”قصب“



مطل کی قسم کا سبک اور باریک کپڑا ہوتا ہے جو درویشوں میں بہت مقبول تھا۔ لہذا یہ شخص برائے فایز نہیں ہے، بلکہ معنوی اعتبار سے پوری طرح موثر ہے۔

دونوں اشعار کے اسلوب پر طنز اور مزاح کی سی لیکن روشن و بہت خوب ہے۔ لہذا ایسا ہے گویا حکیم جی سی جی میں خوش ہو رہا ہو کہ میر کے شعروں نے کیا کمال کر دکھایا اور درویشان باجمین کی کیا خوب گت بنائی۔

وجد کے عالم میں انسان اپنی جگہ سے اٹھ کر اچھٹے پٹے لگتا ہے۔ فارسی میں "وجد کردن" کے معنی یہ ہیں اٹھ کر ادھر سے ادھر نقل و حرکت کرنا۔ "جلس" کے اصل معنی ہیں "بیٹھنے کی جگہ" اس طرح مجلس اور وجد میں لطیف رعایت ہے۔ صوفی جب سماع سے متاثر ہو کر وجد میں آتا ہے تو اسے اردو میں "حال آنا" کہتے ہیں۔ اس طرح "حالت" کا لفظ بھی بہت مناسب ہے۔ پھر "وجد" (اپنی جگہ سے اٹھ جانا، جگہ پر قائم نہ رہنا) کے اعتبار سے خدام کا پھرنا بھی بہت مناسب ہے، خاص کر جب "چنانچہ" کہہ کر اس کے لئے پہلے سے تیاری بھی کر دی ہے۔ خوب کہا ہے۔ دیوان دوم ہی میں ایک شعر اس مضمون کا ہے، مگر وہ بات نہیں۔

اس غزل پر شام سے تو صوفیوں کو وجد تھا

پھر نہیں معلوم کچھ مجلس میں کیا حالت ہوئی

دیوان دوم ہی کی ایک اور غزل میں مطلع کے ساتھ ایک شعر اور پھر ایک مطلع کہا ہے۔ مضمون

اس حد تک متحد ہے کہ یہاں بھی مطرب کی غزل سرائی کا ذکر ہے۔

مطرب سے غزل میر کی گل میں نے پڑھائی

اللہ سے اثر سب کے تئیں رقی آئی

اس مطلع جاں سوز نے آ اس کے لبوں پر

کیا کہنے کہ کیا صوفیوں کی چھائی جلائی

خاطر کے علاقے کے سبب جان کھپائی

اس دل کے دھڑکنے سے مجب کوئت اٹھائی

یہاں شعر تو معمولی ہیں لیکن وقت کے اعتبار سے یہ صورت بہت دلچسپ ہے کہ مطلع اور اس

کے فورا بعد کا شعر مربوط ہیں اور ان کے بعد پھر ایک مطلع ہے۔ یہ شکل کیسے اور دیکھنے میں نہیں آئی۔

۳۳۹۳۳ تئیں کی تکرار بہت خوب نہیں، لیکن مضمون کی ندرت، لہجہ کی ٹھانسی اور طنز کی طباعی نے عیب کو بالکل چھپا لیا ہے۔ شیخ کو میر نے کی جگہ "خر" کہا ہے۔

شہرہ رکھے ہے تیری خربت جہاں میں شیخ

مجلس ہو یا کہ دشت اچھل کو ہر جگہ

(دیوان سوم)

مجھ سے جو کوئی عالم ہو تو سارا عالم جج ہی کرے

کے سے آئے شیخ جی لیکن وہ تو وہی ہیں خرے خرے

(دیوان پنجم)

لیکن اس شعر کا مضمون نرالا ہے اور اسلوب میں استعاراتی رنگ اس پر مستزاد۔ یہ بات کہیں نہیں کہی، اشارہ نا بھی نہیں، کہ شیخ کو خر سمجھتے ہیں۔ دیوان سوم والے شعر میں تو دلیل دی تھی، یہاں وہ بھی نہیں، لیکن بات پوری طرح ثابت ہے۔ طنز کی ایک شکل سبک بیانی (Understatement) بھی ہوتی ہے، یہاں اسے ہی برتا گیا ہے۔ عام طور پر طنز کے لئے اشد اور مبالغہ اور کرشت بیانی (Overstatement) کے وسائل اختیار کئے جاتے ہیں، کیونکہ طنز اور مزاح کی بنیاد ایک طرح کے بے جوڑ پن یعنی (inconsistency) پر ہوتی ہے۔ اگر اشد اور کے بجائے بات کو ہلکی کر کے طنز حاصل کرنا ہو تو ہلکی بات کو بھاری بات کا کنا یہ بنا کر استعمال کرتے ہیں۔ یہ کام آسان نہیں۔ میر نے یہاں یہ مجہم بڑی کامیابی سے بٹکی ہے کہ اولاً سلسلہ نسب انسان سے ملایا، لیکن یہ بھی کہا کہ اس کام میں بڑی مشکل ہوئی۔ یعنی انسان کو اولاً آدم یاد کرنا آسان نہیں، اور شک تو بہر حال رہی گیا کہ اولاً آدم سے ہے بھی کہ نہیں۔ معنی کا نکتہ یہ ہے کہ شیخ کی آدمیت میں شک ہونے کا مضمون کئی امکانات کا حامل ہے۔ سامنے کا امکان تو یہی ہے کہ شیخ انسان نہیں، خر ہے۔ اب اس میں امکان یہ ہے کہ (ا) بے وقوف ہے۔



(۲) ضدی اور اڑیل ہے۔ (۳) کرہیہ صورت ہے۔ (۴) بے وقت بود ہے۔ (۵) اچھل کود کرتا ہے۔ (اشارہ ہے نماز کی طرف بغور ہانڈ۔) دوسرا مکان یہ کہ شیخ میں انسانیت نہیں ہے۔ یعنی اس میں وہ اعلیٰ صفات نہیں ہیں جن سے اللہ نے صرف انسان کو متصف کیا ہے۔ تیسرا مکان یہ ہے کہ شیخ سنگ دل اور قسبی القلب ہے (عام طور پر درندوں کو سنگ دل اور قسبی القلب گمان کیا جاتا ہے۔) یعنی چونکہ وہ شراب اور رندی کا مخالف ہے اور ان چیزوں پر پابندی لگاتا ہے، اس لئے وہ غیر انسانی حد تک سنگ دل ہے۔ چوتھا مکان یہ ہے کہ وہ مردم بیزار ہے۔

اب بیانیہ کی خوبی ملاحظہ ہو۔ شعر کے پس منظر میں واقعات کا ایک سلسلہ ہے جسے ہم یوں بیان کر سکتے ہیں۔ واعظ کی حرکتیں اور طور طریقے انسانوں جیسے نہیں ہیں۔ گمان ہوتا ہے کہ وہ نسل آدم سے تعلق نہیں رکھتا۔ لیکن وہ رہتا ہماری ہی دنیا میں ہے اور زندگی ہم ہی لوگوں کی طرح گذارتا ہے۔ اس لئے فکر ہوئی کہ یہ معلوم کیا جائے کہ آخر یہ کس طرح کا حیوان ہے جس میں انسانی صفات نہیں ہیں لیکن جس کے عادات انسانوں جیسے ہیں؟ بہت غور و فکر کے بعد یہ ثابت ہو سکا کہ واعظ بھی نسل انسانی ہی کا ایک فرد ہے۔

”تردد“ کے اصل معنی ہیں ”اوجھڑا جانا، پریشان پھرنا، جانا اور واپس آنا۔“ اردو میں ”تشویش“ اور ”غور و فکر“ کے علاوہ ”انتظام و انصرام“ کے معنی میں بھی ہے۔ ناخ۔

جگر بھٹتا ہے اک سواک طرف کو زخم کپتے ہیں

تردد خاتہ دل میں ہے غم کی سیہمائی کا

”زمین کی دیکھ بھال“ کو بھی تردد کہتے ہیں۔ میر انیس۔

بھلا تردد بے جا سے اس میں کیا حاصل

انٹھانچکے ہیں زمین دار جن زمینوں کو

ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب حال ہیں۔ لیکن ”تردد“ بمعنی ”پریشان پھرنا“ وغیرہ کی مناسبت ”پہنچایا“ کے ساتھ خاص لطف رکھتی ہے۔

آخری بات یہ کہ واعظ کا نسب حضرت آدم تک پہنچانے میں یہ کنایہ ہے کہ واعظ اولاد آدم میں ہے تو سہی، لیکن کئی واسطوں سے ہے، لہذا اس کا انسان ہونا بہر حال مشکوک ہے۔ غصب کا شعر کہا۔

۳۳۹ ر ۳ غالباً اس لئے کہ شیفٹ نے ”کلیشن بے خار“ میں ”کیا ربط“ کی نیکہ ”کیا کام“ لکھا ہے۔ مصرع جاتی یوں مشہور ہے۔

کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

”کیا ربط“ نہ صرف یہ کہ شیخ متین ہے، بلکہ بہتر بھی ہے۔ ”ربط“ اور ”محبت“ میں تینیس تو ہے ہی، جو ایک طرح کی مناسبت لفظی ہے، ”ربط“ اور ”محبت“ میں رعایت معنوی بھی ہے، کیونکہ محبت بھی ایک طرح کا (اور سب سے زیادہ مضبوط) ربط ہی ہوتی ہے۔

یہ شعر بھی کیفیت اور معنویت کا معجزہ ہے۔ بے چارگی، کس مہر سی اور حرماں نصیبی کی پوری تصویر کھینچ دی، لیکن خود رخصتی اور ہائے وائے کا نام نہیں۔ اس پر طنز کی جہت یہ کہ ایسے شخص کو، جو سراپا حرمان و خلست و یاس ہو، یہ کہہ کر مطعون کیا کہ وہ آرام طلب ہے۔ اسے محبت سے کیا لینا دینا؟ معنویت یہ کہ محبت کا معیار بہت بلند قائم کیا۔ محبت کرنے والے کو تو دنیا چھوڑ دینی چاہئے، یا پھر شیر اور ہستی چھوڑ کر صحرا میں آوارہ ہونا چاہئے۔ یہ بھی نہ ہو تو کم سے کم سر تو پھوڑے، مگر بیان تو چاک کرے۔ جو شخص بس دیوار کے سارے میں چپ چاپ اور کسی کی لو لگائے پڑا رہے وہ محبت والا شخص نہیں۔

پھر ”کسی دیوار“ کی معنویت کو دیکھئے۔ ظاہر یہ دیوار معشوق کی ہے۔ لیکن اس بات کو واضح نہ کرنے کی وجہ سے یہ امکان بھی پیدا ہو گیا ہے کہ شاید وہ کوئی بھی دیوار ہو۔ عاشق کو سارے کی تلاش ہے۔ اور وہ بے خانماں ہے۔ جو دیوار بھی اچھی اور ساریہ دار دکھائی دے اس کے نیچے وہ پڑ رہتا ہے۔ یہ اس کی زندگی ہے۔ بے دری اور در بدری کا یہ عالم ہے کہ معشوق کی دیوار تک بھی رسائی نہیں۔ لیکن اس کے باوجود (بلکہ اس وجہ سے، کہ وہ نارسا ہے) اس کو آرام طلب کہا گیا ہے۔

”ربط“ اور ”محبت“ کی رعایت کے علاوہ ”طلب“ اور ”محبت“ میں بھی رعایت ہے، کیونکہ محبت بھی طلب ہی ہے۔ منظم کوئی دوست یا پڑوسی یا کوئی رقیب بھی ہو سکتا ہے۔ کسی نے میر کے بارے میں پوچھا ہے تو اس نے بل کر جواب دیا۔ بظاہر تو میر کی برائی کی لیکن دراصل اس کی عظمت اور اس کے جذب صادق کا قصیدہ پڑھ دیا۔ منظم کو بظاہر خبر بھی نہیں کہ وہ کیا کہنا چاہتا تھا لیکن کیا کہہ گیا۔ ایسے ہی موقعوں پر دریا کی بات ہی معلوم ہوتی ہے۔



۳۴۰

گیا کوپے سے تیرے اٹھ کے میر آشفہ سر شاید  
پڑا دیکھا تھا میں نے رہ میں اس کے سنگ بالیں کو

۳۴۰/۱ اس سے ملتے جلتے شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۳۸/۱۔ دونوں شعر میر کے خاص غیر معمولی رنگ کے ہیں کہ کیفیت اور معنی آفرینی دونوں میں یکساں ہیں۔ ۳۸/۱ میں ”اٹھ گیا ہوگا“ کئی اشاروں کا حامل ہے، لیکن شعر زیر بحث میں ”تیرے کوپے سے اٹھ کے گیا“ میں ایک معنی جنازہ اٹھنے اٹھانے کے مزید ہیں۔ چنانچہ محاورہ ہے کہ ”وہ فلاں وقت اٹھیں گے“ یعنی جنازہ فلاں وقت اٹھے گا۔ جنازہ اٹھنے کے معنی اس لئے بھی مناسب ہیں کہ اگر میر اپنی مرضی سے اٹھ کر گیا ہوتا تو اپنا سنگ بالیں بھی لے جاتا۔ لیکن اس کا سنگ بالیں راستے میں ہی لوگوں کی ٹھوکر میں ہے۔ اس لئے اغلب ہے کہ میر اب اس دنیا میں نہیں ہے۔ لیکن شعر میں اتنے ہی معنی نہیں ہیں۔ سنگ بالیں کے پڑے رہ جانے کا ذکر جس طرح کیا گیا ہے اس میں یہ کنایہ صاف ہے کہ میر کا اٹنا شکل اتنی ہی تھا۔ بے سرو سامانی کا ثبوت اس سے بہتر کیا ہوگا کہ کسی شخص کے نہ ہونے کا اشارہ اس بات سے ملے کہ اس کا سنگ بالیں راستے میں پڑا ہوا ہے۔ پھر ”آشفہ سر“ اور ”سنگ بالیں“ میں رعایت معنوی ہے، کیونکہ سر کو پتھر سے ٹکراتے ہیں۔ (اس مضمون پر لا جواب شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۵۱۳) مزید یہ کہ آشفہ سری کے باعث ہی یہ بے سرو سامانی ہے کہ سنگ بالیں کے سوا کچھ اٹا نہیں رکھتے۔ راہ میں سنگ بالیں کے پڑے ہونے میں ایک نکتہ تو وہی ہے جو اوپر مذکور ہوا، کہ اب اس پتھر کا ٹکڑا کوئی نہیں، لہذا وہ لوگوں کی ٹھوکر میں ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ میر شاید اپنا ہسٹر بھی (یعنی سنگ بالیں) سر راہ ہی رکھتا تھا۔ اس کے گھریا در تو تھا نہیں۔

مزید پہلو یہ کہ اگر میر کی موت نہیں ہوئی ہے تو پھر وہ آشفگی کی شدت کے باعث معشوق کی نگلی چھوڑ کر چلا گیا ہے۔ یعنی یہی آشفگی کوئے یار میں سنگ بالیں کی ٹیک لگانے کا باعث تھی، اور اب اسی آشفگی نے وہ بھی چھڑائی ہے۔

منظلم کا لہجہ بھی بہت دلچسپ ہے۔ بالکل بے رنگ رائے زنی ہے۔ صرف ”آشفہ سر“ میں تعویذ سا اشارہ ہے کہ منظلم کو میر کے انجام پر افسوس ہے۔ ورنہ بات یوں کہی ہے جیسے کسی عام دقے کو بیان کیا جا رہا ہو۔ یہ انداز میر کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوا۔

سنگ بالیں یا خشت بالیں کا مضمون آتش نے جس بے لطفی سے باندھا ہے اس کے لئے ملاحظہ ہو ۵۱۳۔ خود میر نے چاند کو ”خشت یسین“ کہہ کر اسی غزل میں بالکل نئے انداز سے کہا ہے۔ ہم اس کے چاند سے منہ کے ہیں عاشق مر سے کیا ہم کو  
سر اپنا کبک ہی مارا کرے اس خشت یسین کو

”خشت یسین“ میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتا ہے، کہیں نظر سے نہیں گذرا۔ معشوق کی نگلی سے اٹھ جانے کا مضمون امیر مینائی نے بھی باندھا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے میر کے زیر بحث شعر کا جواب لکھا ہے۔

کوپے سے تیرے اٹھ گیا شاید ترا فقیر  
کملی سی اک پڑی ہوئی دیکھی ہے راہ میں  
مصرع اولی بہت اچھا نہیں (گرچہ ”اٹھ گیا“ کی معنویت خوب ہے) لیکن مصرع ثانی، خاص کر ”کملی سی“ کا جواب ہے۔



۳۴۱

۹۳۵ کیا چہرے خدا نے دیئے ان خوش پسروں کو  
دینا تھا شک و ہم بھی ہے داد گروں کو

آنکھوں سے ہوئی خانہ خرابی دل اسے کاش  
کر لیتے تھے بھی بند ہم ان دونوں دروں کو

پرواز گستا کے تو شاکست نہ ٹکے  
پرواز نہط آگ ہم اب دیں گے پروں کو

سب طائر قدسی ہیں جو یہ زیرِ فلک ہیں  
موتدا ہے کہاں عشق نے ان جانوروں کو

اندیشہ کی جاگ ہے بہت میر جی مرنا  
درخش مجب راہ ہے ہم نوسنروں کو

۳۴۱/۱ مطلع بڑتی کا ہے۔

۳۴۱/۲ یہ مضمون ممکن ہے میر سوز سے حاصل ہوا ہو

میں کاش اس وقت آنکھیں موند لیتا

کہ میرا دیکھتا مجھ پر بلا تھا

حق یہ ہے کہ میر سوز نے اتنا بھر پور شعر کہا ہے اور کفایت لفظی کا وہ شاہکار بخش کیا ہے کہ میر کا شعر اس کے

ساتھ لٹائی کا اثر دیتا ہے۔ لیکن میر کے یہاں بعض بار یکیاں ہیں جن کی بنا پر ان کا شعر زیادہ تر دار ہو گیا ہے۔

آنکھوں کو دل کا دروازہ یا کھڑکی کہتے ہیں، اس معنی میں کہ دل کا حال آنکھوں سے عیاں ہو جاتا ہے۔ اس اعتبار سے دل کی خانہ خرابی اور آنکھوں کے دروں کو بند کرنے کا مضمون بہت خوب ہے۔ پھر آنکھ کے لئے "خانہ چشم" کا استعارہ بھی ہے، لہذا "خانہ خرابی" وہ بڑی رعایت کا حامل فقرہ ہے۔ مزید لفظ یہ کہ آنکھوں کو دل کا دروازہ اس لئے کہتے ہیں کہ ان سے دل کا حال معلوم ہوتا ہے۔ یہاں آنکھوں کے بار میں دل کا حال بلکہ دل کا گھر تباہ ہونے کی بات ہو رہی ہے۔ یعنی آنکھیں، جو دل کا حال بیان کرنے کے لئے بنی تھیں، دل کا حال خراب کر رہی ہیں۔

ایک یہاں یہ بھی ہے کہ میر سوز کے شعر میں آنکھیں موند لینے کی بات ہے۔ میر کے یہاں دروازے بند کر لینے کی بات ہے۔ میر کے یہاں مر جانے کا مضمون بھی موجود ہے، کہ کاش میں اس کو دیکھنے کے پہلے آنکھیں بند کر لیتا، یعنی مر جاتا۔ میر سوز کے یہاں بھی موت کا اشارہ ہے، لیکن اتنا مضبوط نہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ میر سوز کے شعر میں دیکھنے کی بات واضح ہے۔ میر کے یہاں محض اشارہ ہے۔ "خواب" کے معنی "مست" بھی ہوتے ہیں اور آنکھوں کو بھی مست کہا جاتا ہے۔ لہذا میر کے شعر میں "آنکھوں کو" "خوابی" میں شائع کا ربط ہے۔ میر سوز کا شعر ان بار یکوں سے خالی ہے، لیکن خود مضمون اتنا عمدہ ہے اور وہ چھوٹے مصرعوں میں اتنا مکمل بیان ہوا ہے کہ داد دیتے ہی بنتی ہے۔

۳۴۱/۳ اس مضمون کو کہ بال و پال لائق پرواز نہیں ہیں، میر نے طرح طرح سے بیان کیا ہے۔

ٹکے ہوں جو اب بھی ہو وا رہی قفس سے

شاکست پریدن دوچار پر رہے ہیں

اٹنے کی اک ہوں ہے ہم کو قفس سے ورنہ

شاکست پریدن بازو میں پر کہاں ہے

(دیوان دوم)

کیا کیجیے جو نہ کیجئے انداز دام کا  
گھزار کے تو قابل پرواز پر نہیں

(شکارنامہ اول)

لیکن زیر بحث شعر کی شان ہی نزائی ہے کہ جو بال و پر گلستاں میں اڑنے پھرنے کے لائق نہ نکلے (اس وجہ سے کہ کمزور تھے، یا اس وجہ سے کہ مار سا اور بد بخت تھے، یا اس وجہ سے کہ اتنے حقیر اور کم مایہ سمجھے گئے کہ ان کو گلشن کے لائق نہ سمجھا گیا) ان کو آگ لگا دیں گے کہ پروا لگی کہ تو مرتد حاصل ہو جائے۔ پورے شعر میں عجب طرح کا ابہام ہے۔ بال و پر شائستہ پرواز گلستاں کیوں نہ نکلے، اس کی وضاحت نہیں کی، اور مندرجہ بالا امکانات رکھ دیئے۔ پھر مصرع ثانی میں یہ بات صاف نہیں کی کہ بال و پر کو آگ لگانا بھی کسے باعث ہے (ایسے بال و پر جو شائستہ گلستاں نہ ہوں ان کا جل جانا ہی اچھا) یا فانی المعشوق ہونے کی تمنا کے باعث ہے، کہ اگر گلشن میں پرواز نہ کر سکے تو کیا ہو، ہم پروانے کی طرح جل مرتد ہو سکتے ہیں۔ ”شائستہ نہ نکلے“ میں اشارہ ہے کہ گویا ان کا امتحان لیا گیا اور وہ اس میں پورے نہ اترے۔ یا ان کو چاہیہا پرکھا گیا اور فیصلہ ہوا کہ یہ اس لائق نہیں ہیں کہ ان سے پرواز گلستاں کا کام لیا جائے۔ ”پر نکلتا“ محاورہ ہے۔ اس کو مد نظر رکھیں تو معنی یہ نکلیں گے کہ ہمارے پر نکلے (اگے) تو سہی، لیکن وہ شائستہ پرواز گلستاں نہ تھے۔

پورے شعر میں عجب طرح کا پر شور واولہ اور اپنے اوپر پورے کار و بار و دنیا پر، برہمی اور احتجاج ہے۔ معشوق کی راہ میں فنا ہونے کا دلولہ ہے، اور اپنی کار سائی پر برہمی اور احتجاج ہے۔ ”پرواز“، ”پروانہ“ اور ”پروں“ کی تینوں خوب ہے۔ ”نہ نکلے“ میں ”نکلتا“، بمعنی ”اگنا“ کا مفہوم نہ لیا جائے تو بھی یہ ”پروں“ کے شعلے کا لفظ ٹھہرتا ہے۔ خوب شورا انگیز شعر ہے۔ بال و پر پروانہ کے جل جانے کا مضمون غالب نے خوب باندھا ہے۔ ممکن ہے میر کا شعر دیکھ کر یہ خیال آیا ہو، کیونکہ غالب نے بھی پروں کے نہ جلنے اور جلنے کی بات کی ہے۔

بیل سزد ز غیرت پروانہ سولتن  
رنگیں ز شعلہ نیست ترا بال و پر بنوز  
(اے بیل، مناسب ہے کہ تو پروانے کی

شرم میں جل جائے، تیرے بال و پر ابھی  
شعلے سے رنگین نہیں ہوئے ہیں۔)

دوچ ان اول میں میر نے اس مضمون کو، کہ بال و پر شائستہ پرواز چاہتے نہیں ہیں، کسی اور ہی رنگ سے لکھا ہے۔ اس میں وزن ہے اور ایک طرح کی ذہیت مقاومت (defiance) بھی۔  
پر افشانی قفس ہی کی بہت ہے  
کہ پرواز چہن قابل نہیں پر

۳۳۱/۳ ”طائر قدسی“ فرشتے کو، اور خاص کر حضرت جبرئیل کو کہتے ہیں۔ میر نے اس معنی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے تقویٰ مفہوم کو بھی قائم رکھا ہے۔ ممکن ہے کہ ان کے ذہن میں حافظ کی بازگشت رہی ہو۔  
اے شاہد قدسی کہ کشد بند نقابت  
وے مرغ بیتی کہ وہد دانہ و آبت  
(اے آسمانی معشوق، کون تیرے بند تھا  
کھوتا ہے، اور اے فردوسی پرندے، تجھے  
دانہ پانی کون دیتا ہے؟)

حافظ کے شعر میں فعل مضارع کے ابہام نے کئی معنی پیدا کر دیئے ہیں، اور ان کا مضمون بھی اچھوتا ہے، لیکن میر نے ایک معمولی مضمون کو، کہ عشق کار ساز عالم ہے، صحیح معنی میں زمین سے آسمان پر پہنچا دیا۔ اگر حافظ کے یہاں فعل مضارع کا ابہام ہے تو میر کے یہاں مصرع ثانی میں انشائیہ انداز بیان کی بنا پر کثیر المعنویت ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے کم نہیں۔

مصرع ثانی کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ بھلا دیکھو تو عشق نے ان جانوروں کو کہاں لے جا کر باندھا ہے، دوسرے معنی یہ ہیں کہ عشق نے ان کو باندھا کہاں ہے؟ یہ سب تو زیر فلک آزاد ہیں۔ مصرع اولیٰ میں بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ سب جو زیر فلک بند ہیں، طائر قدسی ہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ یہ سب جو زیر فلک پرواز کر رہے ہیں، معمولی ہستیاں نہیں ہیں، بلکہ طائر قدسی ہیں۔

دنیا اس لئے بنی کہ شاہد ازلی کو اپنا اظہار کرے تھا۔ وہ عشق کی قوت تھی جس نے ظہور حق کا بہانہ



پیدا کیا۔ جب دنیا بنی تو اس میں روحیں بھیجی گئیں۔ روحوں کا گھر چونکہ ملک غیب یا ملک عدم ہے، اس لئے دنیا ان کے لئے قید خانہ اور یہ آسمان اس قید خانے کی چھت ہے۔ عشق نہ ہوتا تو یہ قید خانہ بھی نہ ہوتا اور یہ طائر قدسی اس میں قید نہ ہوتے۔ لیکن دوسرا پہلو اس مضمون کا یہ ہے کہ عشق نے ان طائران قدسی کو جسم کا لباس پہنا کر کائنات میں محدود کرنا چاہا۔ لیکن انسانی روح کی قوت ایسی ہے کہ اس قید و بند کے باوجود آسمان کی بلندیوں میں پرواز کرتی ہے۔ لہذا عشق بھلا ان کو کہاں زمین کے زنداں میں بند رکھ سکا؟

انسان کو طائر قدسی کہنا اور پھر اسے زیر فلک نفس میں محبوس دکھانا اور ”جانور“ (بمعنی ”پرندہ“، ”جاندار“) سے تعبیر کرنا تخیل کی نرالی پرواز ہے۔ ”موند“ کا لفظ بھی خوب ہے۔ یہ شعر بھی شورا انگیز ہے۔

۳۳۱/۵ زندگی کو ایک چھوٹا سا سفر کہنا عام بات ہے۔ سودا نے اس میں نیا پہلو پیدا کیا۔

ہستی سے عدم تک نفس چنک کی ہے راہ

دنیا سے گذرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

شعر میں نئی بات یہ ہے کہ مرنے کو بھی دنیا سے آگے گذرنا کہتے ہیں۔ سودا کا شعر عقلی سطح پر ہے، اور کسی انسانی صورت حال سے زیادہ فکری بعد کو منور کرتا ہے۔ اس کے برخلاف میر کا شعر انسانی صورت حال پر ہے، کہ موت کا سفر انجام سفر ہے اس لئے ہر شخص کو اس سے خوف معلوم ہوتا ہے۔ موت کو سفر بھی کہا ہے، راہ بھی اور جگہ بھی تینوں یکے مختلف ہوتے ہوئے بھی محاورے کی سطح پر متحد ہیں اس لئے بہت موثر ہیں۔ نو سفرؤں میں خود کو بھی شامل کر کے شعر کو خطیبات، مریبانہ انداز سے محفوظ کر دیا ہے۔ ورنہ ایسے اشعار میں تجربے کی واقعیت کی جگہ سبق آموزی اور تنبیہ کا عنصر اکثر در آتا ہے اور شعر مرہبہ بلاغت سے گر جاتا ہے۔ موجودہ صورت میں شعر ہر طرح کا مل و اکمل ہے۔

## دیوان سوم

ردیف واؤ

۳۳۲

۹۵۰  
قتل کے پر قصہ کیا ہے اش مری اٹھوانے دو  
جان سے بھی ہم جاتے رہے ہیں تم بھی آؤ جانے دو

اس کی گلی کی خاک سمسوں کے دامن دل کو بھینچے ہے  
ایک اگر جی لے بھی گیا تو آتے ہیں مر جانے دو

اب کے بہت ہے شور بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو  
دل کی ہوس تک ہم بھی نکالیں دھو میں ہم کو پانے دو

عرصہ کتنا سارے جہاں کا دشت پر جو آ جاویں  
پاؤں تو ہم پھیلا دیں گے پر فرصت ہم کو پانے دو

شفقت بہت ہے میر تمہیں کچھ اس کی گلی میں مت جاؤ  
صبر کرو کچھ اور بھی صاحب طاقت جی میں آنے دو



۳۳۲ اس زمین میں میر کا وہ غزل ہے۔ دونوں غزلوں کے اکثر اشعار روانی اور آہنگ کے خوش گوار تنوع کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ پہلی غزل (جس سے یہ اشعار منتخب ہوئے) معنی اور مضمون کے لحاظ سے بہت بہتر ہے۔ اگرچہ اس غزل کے آخر میں میر نے بڑے جوش اور اعتماد سے کہا تھا۔

ات بنانا مشکل سا ہے شعر بھی یاں کہتے ہیں

فکر بلند سے یاروں کو ایک ایسی غزل کہہ لائے دو

لیکن معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کا تخلیقی جوش دوسری غزل کے شروع ہوتے ہوتے نسبتاً سرد پڑ گیا۔ دوسری غزل میں وہ بات نہیں جو پہلی غزل میں ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کئی بار کہہ چکا ہوں، میر اور غالب کے عشق میں بنیادی فرق یہ ہے کہ غالب اپنے اور معشوق کے درمیان فاصلہ برقرار رکھتے ہیں۔ ایسا کم ہوا ہے کہ غالب نے معشوق سے، یا اس کے بارے میں، کھل کر بات کی ہو۔ غالب کا معشوق روزمرہ کی سطح پر ہم سے (یا غالب سے) بہت کم ملتا ہے۔ غالب اور معشوق کے درمیان یہ فاصلہ روحانی بھی ہے اور جسمانی بھی۔

ہے صائقہ و صرصر و سیلاب کا عالم

آتا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے

میر کے یہاں انسانی رشتوں اور انسانی صورت حال کا احساس فوری سطح پر ہے، اسی لئے لوگوں کو ان کے لہجے میں ”محنتی“، ”دھیما پن“، ”سادگی“ وغیرہ چیزوں کا دھوکا ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف غالب کے کلام میں ان کو ”عقلیت“ وغیرہ نظر آتی ہے۔ واقعہ صرف یہ ہے کہ غالب انسانی رشتوں کو بھی تجربہ کی سطح پر برتتے ہیں، اور میر کے یہاں یہ رشتے روزمرہ کے عمل اور رد عمل کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ میر کے زیر بحث مطلع کے سامنے غالب کا یہ شعر رکھئے تو بات کھل جائے گی۔

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے تو یہ

ہائے اس زود پشیمان کا پشیمان ہوتا

غالب کے شعر میں واقعہ قتل غیر اہم ہو گیا ہے، بلکہ وہ طنز اہم ہے اور آفاقی صورت حال پر وہ رائے زنی اہم ہے جو اس شعر کا اصل حاصل ہے۔ میر کے مطلع میں واقعہ قتل اہم ہے اور وہ رد عمل اہم ہے جو قتل کے بعد حکم اور قاتل پر مرتب ہوتا ہے۔ غالب کو معشوق کی صورت حال کا کوئی احساس نہیں (یعنی

اس شعر میں معشوق کی صورت حال، اس کی رنجیدگی، تاسف اور پچھتاوے پر کوئی تاثر نہیں بیان ہوا ہے) جب کہ میر کے شعر میں سب سے اہم بات یہی ہے کہ معشوق کو قتل کا پچھتاوا ہے اور اس پچھتاوے کے باعث وہ عاشق کی لاش پر کم سم بیٹھا ہے، یا شاید دست تاسف مل رہا ہے اور انگلیاں ہے۔ عاشق کو اپنی جان ہانے کی فکر نہیں ہے، بلکہ اس بات کی فکر ہے کہ معشوق کو رنج ہے اور اس رنج کو کس طرح دور کیا جائے؟ عاشق کہتا ہے کہ آؤ جانے دو، اب گھر چلو جو ہو اسو ہوا۔ عاشق کا مارا جانا کوئی ایسی بات نہیں جس پر تم رنجیدہ ہو۔ یہ واقعہ تو اس قاتل ہے کہ فوراً اہملا دیا جائے۔

اس شعر کی قوت کا بڑا حصہ اس کے دکائنائی انداز، روزمرہ پر مبنی لفظیات (صرف ایک لفظ ”قصہ“ یعنی ”رنج“ نامائوس ہے) اور اس کا گت اور لگاؤ کا مہون منت ہے جو اس کے لفظ لفظ سے میاں ہے۔ پھر وہ منظر ہے جو شعر میں مذکور نہیں، لیکن جس پر شعر کی بنیاد ہے: مقتول کی لاش، اس پر معشوق کا کم سم بیٹھنا، عاشق کی لاش اٹھانے سے اس کا انکار۔ اس نظارے پر لوگوں کا اظہار تاسف و تعجب۔ پھر روزمرہ کی زندگی سے متعلق باتیں ہیں، لاش اٹھانے کی جلدی، ماتم کنندگان کو تسلی اور بات کو کم کر کے بیان کرنے کی سعی۔ لیکن ان سب سے بڑھ کر ایک بات ہے، جو فوراً کھلتی نہیں۔ حکم کے لہجے میں کا گت اور معشوق کے لئے اس کے تردد اور سروکار (Concern) کے پس پشت ایک طنز بھی ہے۔ حکم اتنا سادہ اور بھولا بھالا بھی نہیں جتنا اپنے کلام کی سطح پر نظر آتا ہے۔ وہ معشوق پر طنز کر رہا ہے کہ تم لوگوں کے لئے عاشق کی جان لینا کون سی بڑی بات ہے؟ یہ سب تو چلتا ہی رہتا ہے۔ کوئی مرا کوئی آوارہ ہو کر ہنگل کو نکل گیا۔ لاش بھی، کفن دفن ہوا، پھر نئے عاشق اور نیا قتل۔ اس طنز کا اشارہ مصرع ثانی میں ہے۔ ”جان سے بھی ہم جاتے رہے ہیں“ یعنی ہم عاشقوں کے لئے یہ کوئی نئی بات نہیں۔ ہم صرف جوش اور آہ سے نہیں جاتے، صرف گھر اور بستی کو نہیں ترک کرتے، جان سے بھی جاتے ہیں۔ ہم لوگوں کا طریقہ ہی یہ ہے۔ تم نے مارا تو کوئی بات نہ کی۔ مرنا تو ہم لوگوں کو تھا ہی۔

اس نکتے کی روشنی میں یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شعر کا حکم مقتول بھی ہے اور تمام دنیا کے مقتولوں کا نمائندہ بھی ہے۔ وہ ایک اکیلا نہیں، بلکہ تمام عاشقوں کی عاشقی کا اصل الجوبہر (quintessence) ہے۔

اب رعایت پر نظر کیجئے۔ عاشق کا جان سے جانا اور معشوق کا ”جانے دینا“ (یعنی واقعہ قتل کا



تذکرہ ترک کرتا، اس کو نظر انداز کرنا پھر عاشق کا جان سے جانا اور معشوق سے کہا جاتا کہ "آؤ"۔  
اب "آؤ" محض روزمرہ نہیں بلکہ استعارہ بن جاتا ہے۔ یعنی عاشق نے دنیا چھوڑ دی، تم اسے چھوڑ کر  
آؤ، اسے دفن ہونے کے لئے اکیلا چھوڑ دو۔ ہر پہلو سے مکمل اور بے مثال شعر کہا ہے۔ کیفیت اور اس پر  
معنی کے اشارے فطرت کے ہیں۔

۳۴۲/۲ اس مضمون کو دیوان پنجم میں خوب کہا ہے۔

کیا ہی دامن گیر تھی یارب خاک بھل گاہ وفا

اس ظالم کی تیغ تلے سے ایک گیا تو دو آئے

"بھل گاہ وفا" غیر معمولی ترکیب ہے۔ مصرع ثانی میں "ظالم" البتہ بہت اچھا نہیں  
ہے۔ اس کے برخلاف زیر بحث شعر میں کوئی لفظ غیر ضروری یا کمزور نہیں۔ "بھل گاہ وفا" بہت عمدہ و سبکی،  
لیکن بات کو محدود کرتا ہے۔ اس کے برخلاف "اس کی گلی" میں تعمیم ہے، کہ معشوق کسی گلی کا ہر حصہ، ہر کونہ  
ایسا ہے کہ دل کو کھینچتا ہے۔ مصرع ثانی میں "ایک اگر جی لے بھی گیا" میں اسی طرح کی تعمیم ہے، کہ وہاں  
لوگوں کو موت آتی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ معشوق ہی قتل کرے۔ یہ بھی ممکن ہے لوگ خود جان دے  
دیتے ہوں، یا وہاں پہنچ کر ان کو موت آجاتی ہو، یا ضعف کے باعث جان نکل جاتی ہو۔ پہلے مصرعے میں  
دامن دل کو کھینچنے کی بات ہے۔ اس سے گمان گذرتا ہے کہ دوسرے مصرعے میں اس گلی کی دلکشی و دلچسپی کا  
ذکر ہوگا۔ لیکن جب دلکشی کے بجائے جی بچا کر لے جانے اور مر جانے کا تذکرہ آتا ہے تو ایک خوشگوار  
استہجاب محسوس ہوتا ہے۔

روایف بھی اس شعر میں خوب آئی ہے۔ ان وجوہ کی بنا پر شعر زیر بحث کو دیوان پنجم کے شعر پر  
فوقیت ہے۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ ڈرامائیت اور میر کی مخصوص افسانویت بھی ہے۔

مومن نے اس مضمون کو یوں کہا ہے۔

رہتے ہیں جمع کوچہ جاناں میں خاص و عام

آباد ایک گھر ہے جہان خراب میں

اس میں شک نہیں کہ مومن کا مصرع ثانی بہت برجستہ ہے، لیکن ان کا مضمون میر کے مقابلہ

میں محدود ہے۔ مومن نے کوچہ جاناں کی جو تصویر پیش کی ہے، اس میں کوئی جذباتی شدت نہیں، بلکہ معمولی  
چہل چل کا منظر ہے۔ یعنی کوچہ جاناں میں موت کا ذکر نہیں ہے، اور نہ ان لوگوں کے ذہنی کیفیات ہیں  
جو اس کو پہنچتے ہیں۔ مومن نے اپنے مرنے کے لئے آتے ہیں، یا معشوق کو دیکھنے آتے ہیں لیکن موت  
دامن گیر ہو جاتی ہے۔ بعض بعض جان سلامت لے جاتے ہیں۔ لیکن معشوق کی گلی سب کے دل کو کھینچتی  
ہے، کوئی اس کے سر سے ہٹ نہیں سکتا۔ ان نراکتوں سے مومن کا شعر خالی ہے۔

فانی نے البتہ میر کے مضمون کو اپنی زبان دینے کی کوشش کی۔

یہ کوچہ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے

اک خاک نشیں اٹھا اک خاک نشیں آیا

لیکن فانی کے یہاں "خاک نشیں" کا لفظ نامناسب ہے۔ "اٹھا" کی ذومعنویت بھی "خاک  
نشیں" کی کمزوری کو پردہ پوش نہیں کر سکتی۔ یہ لفظ سائل یا درویش کے لئے تو مناسب ہے، لیکن عاشق کے  
لئے اتنا بر محل نہیں۔ "پھر کوچہ قاتل" کہہ کر فانی نے بات کھول دی ہے اور معشوق کا کردار محدود ہو گیا۔  
تیسری بات یہ کہ "خاک نشیں" کی تکرار بھی خوب نہیں، کیوں کہ اس کے باعث معشوق کی گلی میں آنے  
جانے والوں کی تخصیص ہو گئی ہے۔ اس کے برخلاف میر کا شعر کناہ اور غیر قطعیت کی دولت سے مالا مال  
ہے سب سے بڑا گریہ کہ میر کے شعر میں معشوق کے تئیں ایک اپنائیت ہے، ایک والہانہ لگاؤ ہے۔ مومن  
اور فانی دونوں کے شعر اس کیفیت سے خالی ہیں۔ ہمارے زمانے میں عرفان صدیقی نے گھر اور کوچہ قاتل  
کو ایک کر کے (گھر = کوچہ قاتل: کوچہ قاتل = گھر) مضمون کو بہت تازہ و رخ دے دیا ہے۔ معنی  
آخری بھی اچھی ہے۔

خاک میں اس کی اگر خون بھی شامل ہے تو کیا

یہ مرا گھر بھی تو ہے کوچہ قاتل ہے تو کیا

۳۴۲/۳ بہار میں دنوں کا بڑھ جانا اور دیوانے کا زنجیریں تڑا کر آوارہ ہونا یا زنجیریں تڑانے کی سعی کرنا

عام مضمون ہیں۔ خود میر کے اس شعر کا مضمون محمد امان غار سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔

ہمارا ہاتھ مت پکڑو بہار آئی ہے جانے دو



گریباں کی ہمیں اب دھجیاں یارو اڑانے دو

شاہ محمدی بیدار نے زبردست ردیف اختیار کر کے معمولی بات کو بہت پر زور کر دیا ہے۔

بہار آئی تڑانے پھر گئے زنجیر دیوانے

ہوا شور جنوں برپا اہلہا اہلہا

لیکن میر کا شعر ان دونوں سے بہت بلند ہے۔ اس کی پہلی وجہ یہ ہے کہ میر کے یہاں حسب معمول شعر کے پس منظر میں قوہ ہے۔ اس سال شور بہاراں بہت ہے، یعنی گذشتہ برس بہار اس قدر جوش پر تھی۔ دیوانے کو زنجیر میں باندھا جا رہا ہے، غالباً اس کے لئے کہ جب بہار نہ تھی تو دیوانگی کم تھی اور زنجیر کی ضرورت نہ تھی۔ یا شاید دیوانگی ہی نہیں، ایک طرح کی صحت تھی۔ یا شاید اس سال بہار کا جوش زیادہ ہونے کی وجہ سے احتیاطاً زنجیر پہنائی جا رہی ہے۔ اس موقع پر دیوانہ کہتا ہے کہ اب کے بہت ہے شور بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو۔

”اب کے بہت ہے شور بہاراں“ میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اس سال بہار کا شور (شہرت، غلغلہ) بہت ہے، جب کہ گذشتہ برس شاید ایسا نہ تھا۔ یا اگر ”شور“ بمعنی ”چہل پہل“ قرار دیں تو مراد یہ ہوگی کہ اس سال بہار میں چہل پہل، لوگوں کا آنا جانا، شور و غل بہت ہے۔ ”شور“ کے عام معنی (جوش و خروش) تو اپنی جگہ ہیں ہی۔

مصرع اولیٰ سے ہی آواز کی بلندی اور شور کا آہنگ شروع ہوتا ہے۔ ایک طرف تو شور بہاراں ہے، دوسری طرف دیوانے کا شور، اس کی زنجیروں کا شور، اس کے پکارنے کا شور، کہ ہم کو مت زنجیر کرو۔ پھر دیکھئے کہ ”شور بہاراں“ کے دو معنی ہیں۔ ایک تو بہار کا اپنا شور، چیزوں اور جانوروں کا شور، بارش کا شور، لوگوں کے خوشیاں منانے کا شور، اور دوسرے معنی میں ”بہار کا غلغلہ“۔ یعنی ہر طرف شور ہے کہ بہار آئی بہار آئی۔ شوق قدوائی۔

ہوا چاروں طرف اقصائے عالم میں پکارت آئی

بہار آئی بہار آئی بہار آئی

لہذا شور بہاراں کے ساتھ ساتھ دیوانے کا شور بڑھتا ہے کہ ہم بھی ذرا دل کی ہوس نکالیں۔ یعنی ہر چیز تو اپنے دل کی ہوس نکال رہی ہے، لوگ خوشیاں منا رہے ہیں، ہنرہ لہک لہک کر اوپر آ رہا ہے، برسات اور

بادل اپنی بھڑاس نکال رہے ہیں، تو پھر مجھے بھی موقع کیوں نہ ملے؟ دوسرے معنی یہ ہیں کہ دیوانے کے دل میں ہوس تھی کہ خوب کھل کھیلے، خوب زور زور سے تپے، قہقہے لگائے، مگر بیان چاک کرے، بال نوپے، خاک و خون میں لوٹے، وغیرہ۔ لیکن جنون ساتھ نہ دیتا تھا۔ آج بہار کا جوش ہے تو جنون بھی ترقی پا رہے۔ آج تو میں دل کی ہوس پوری کر لوں۔

”ہم کو مت زنجیر کرو“ میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اوروں کو تو زنجیر کرو، ہم کو چھوڑ دو۔ یہ کہ تم نے دوسروں کو تو چھوڑ رکھا ہے، ہمیں ہی زنجیر کیوں کرتے ہو؟ اس کنائے کو تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ مصرع ثانی میں ”دل کی ہوس نک“ ہم بھی نکالیں“ کہا ہے۔ یعنی اور لوگ تو دل کی ہوس نکال رہے ہیں، یا نکال چکے ہیں، اور لوگوں نے تو اپنی دیوانگی کے جوش کا اظہار کر ہی دیا ہے، اب ہم کو بھی موقع دو۔ دوسرے مصرعے میں معنی اور مضمون کے ساتھ ساتھ آہنگ آگے بڑھتا ہے، جی کہ مصرع آخر ہوتے ہوئے ایک زبردست، بلند، گونجیلی پکار میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس پکار میں احتجاج، اعلان جنگ اور احساس قلت سب کچھ ہے۔ قلت اس لئے کہ لوگ دیوانے کو زنجیر پہنائی چکے ہیں، یا پہنا کر دم لیں گے۔ محمد امان ٹکڑے نے مضمون تو حاصل کیا، لیکن وہ اس کے امکانات کو بروئے کار نہ لاسکے۔ پھر، ان کا تخیل محدود تھا اس لئے وہ صرف کہ بیان کی دھجیاں اڑانے کی بات کر کے رہ گئے۔ میر محمدی بیدار کے شعر میں ردیف بہت کارگر اور معنی خیز ہے، لیکن مضمون میں وسعت نہیں۔ ان کے برخلاف میر کے شعر میں آہنگ کے جاوے کے ساتھ معنی اور کیفیت کی ایک دنیا ہے۔

۳۴۳ اس شعر میں ہر لطف بہام ہے کہ وہ کون سی مصروفیت ہے جس کے باعث وحشت کو بروئے کار آنے (یا لانے) کا موقع نہیں مل رہا ہے؟ سارے جہاں کو ایک میدان کہنا اور اس اعتبار سے پاؤں پھیلانے کا ذکر بہت دلچسپ ہے۔ ذوق نے براہ راست میر سے مستعار لے کر کہا ہے۔

میری وحشت پاؤں پھیلائے تو پھر دونوں جہاں

ہوں اگر اک عرصہ میدان تو کچھ وسعت نہیں

میر کے شعر میں انشائیہ انداز نے زور کلام اس قدر پیدا کر دیا ہے کہ اس کے سامنے ذوق کا شعر زرد معلوم ہوتا ہے۔ پھر میر کا لہجہ اس قدر شدید ہے کہ واقعی دیوانے کا کلام معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے مصرعے



نظر مت ہے پری پر کر کہ آں سوے جہاں پھر ہوں  
ہوئے پرواز کے قائل یہ ٹوٹے پر جہاں میرے

۳۴۲/۵ اس شعر کے بھی پس منظر میں دقت ہے۔ عاشق کچھ دن پہلے معشوق کی گلی سے زار و زار ہو کر آیا تھا۔ لوگوں کی تیار داری اور نگہداشت سے کچھ صحت ہوئی ہے۔ لیکن ابھی پوری طرح صحت نہیں ہوئی ہے کہ وہ اس واپس جانا چاہتا ہے۔ جتنا لطف دقتے میں ہے اتنا ہی اس بات میں ہے کہ لوگوں اور عاشق کے درمیان گفتگو عاشق کے ضعف کے بارے میں ہے یعنی عشق کے معاملے کو دوسرے کی زندگی سے اخذ کیا ہے۔ اتنا ہی لطف اس بات میں بھی ہے کہ عاشق سے یہ نہیں کہا جا رہا ہے کہ تم معشوق کی گلی میں جانا چھوڑ دو۔ صرف یہ کہا جا رہا ہے کہ ابھی مت جاؤ، پوری طرح صحت مند ہو لو تو جانا۔

مصرعہ اولیٰ میں ”کچھ“ حسن بیان کے لئے ہے یا پھر ”چندے“ (”کچھ دن“) کے معنی رکھتا ہے۔ دونوں طرح، لفظ بہت خوب ہے اور چھوٹے الفاظ کو ماہرانہ انداز میں استعمال کرنے کی ایک اور مثال قائم کرتا ہے۔

میں ”پاؤں تو ہم پھیلا دیں گے“ میں لفظ ”تو“ میر کے خاص انداز کا ہے کہ چھوٹا سا لفظ ہے، لیکن پورا فقرہ، بلکہ پورا مصرعہ اس کا تابع معلوم ہوتا ہے۔ دیوانے کی آنکھوں میں وحشت کی چمک ہوتی ہے، خاص کر ایسے دیوانوں میں، جو بظاہر عاقل ہوں۔

الغریہ چپکاک کی فلم (psycho) کا مرکزی کردار جسے قتل کرنے کا جنون ہے، بالآخر خود کو اپنی مردہ ماں سے خود کو متحد (identify) کرنے لگتا ہے۔ اس کے بدن پر ایک کبھی بیٹھی ہوئی ہے، لیکن وہ اسے اڑاتا نہیں۔ بڑے نرم، پیٹھے لہجے میں وہ کہتا ہے ”دیکھو، میری ماں کس قدر نیک، کتنی نرم دل ہے کہ وہ کسی کبھی کو بھی ضرر نہیں پہنچاتی۔“ لیکن اس کی آنکھوں میں خاص دیوانہ چمک ہے اور اس کے چہرے پر جو قسم ہے اس میں مجب طرح کی سفاکی ہے کہ دیکھنے والوں کے رو گئے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ میر کے شعر کا دوسرا مصرعہ کچھ ایسے ہی انداز کا ہے، صاف معلوم ہوتا ہے کہ محکم دیوانوں جیسی خوفناک مسکراہٹ اور آنکھوں میں وحشت کی کرن لئے بڑے پیٹھے انداز میں کہہ رہا ہے کہ بس ذرا فرصت ملے تو ہم پاؤں پھیلائیں۔ وحشت میں زمین آسمان ایک کر دینے کو پاؤں پھیلانے سے تعبیر کرنے میں جو لطف اور سبک بیانی کا کمال ہے اس کے مقابلے میں ذوق کے شعر میں خود وحشت کا پاؤں پھیلا نا بہت کمزور اور سطحی بیان معلوم ہوتا ہے۔

اب یہ سوال رہ جاتا ہے کہ محکم خود کو ندیم الفرصت کیوں کہہ رہا ہے؟ ایک امکان یہ ہے کہ یوچہ دیوانگی اسے یہ گمان ہے کہ یہ میں ہی ہوں جو کاروبار عالم کا انتظام اور بندوبست کر رہا ہوں۔ اس وقت مجھے وحشت کو بے عناں کر دینے کی فرصت کہاں ہے؟ دوسرا امکان یہ ہے کہ ”فرصت“ بمعنی ”موقع“ ہے۔ یعنی محکم زنداں میں پاپہ زنجیر ہے۔ وہ موقع کی تلاش میں ہے کہ جیسے ہی بن پڑی، میں زنداں سے نکل کر وحشت کا بازار گرم کروں گا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ محکم کو عشق اور اس کے لوازمات نے گھیر رکھا ہے۔ ادھر سے فرصت ملے تو وحشت اپنا رنگ دکھائے۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ قدرت خدا کا انتظار ہے، جب خدا کی قدرت اپنا کرشمہ دکھائے گی تو ہم کو عرض وحشت کا موقع ملے گا۔ اس امکان کو تقویت دیو ان دوم کے حسب ذیل اشعار سے ہوتی ہے۔

یوں تو ہم عاجز ترین خلق عالم ہیں ولے

دیکھو قدرت خدا کی گر ہمیں قدرت ہوئی

۳۴۳

۹۵۵

تصفیے سے دل میں میرے منہ نظر آتا ہے لیک تصفیہ = صفائے قلب  
کیا کروں آئینہ ساں میں حسرت دیدار کو

۳۴۳/۱ یہ ان نادر قسم کے شعروں میں ہے جن کے بارے میں کہا مشکل ہے کہ ان کا اصل حسن  
مضمون کی ندرت میں ہے یا اس تشبیہ میں جو مضمون کو ثابت کرنے کے لئے لائی گئی ہے۔

سب سے پہلے تو مضمون دیکھئے۔ اہل دل کے یہاں صفائے قلب بہت بڑی چیز ہے۔  
صفائے قلب سے مراد ہے دل کو کثافتوں سے پاک کرنا کہ جمال الہی اس میں منعکس ہو سکے۔ بعض  
بزرگوں نے تو صفائے قلب کو ایک روحانی قوت سے تعبیر کیا ہے جو عارف کے دل میں ہوتی ہے۔ یہاں  
کہنا جارہا ہے کہ صفائے قلب کے باعث وہ درجہ تو حاصل ہو گیا کہ اللہ تعالیٰ اس میں جلوہ گر ہے اور میں  
اسے دیکھ بھی سکتا ہوں۔ لیکن دل کے آئینے میں دیکھنے سے تسلی نہیں ہوتی، کیوں کہ مجھے تو دیدار کی ہوس  
ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ اصل ہوس تو لقا سے رہائی کی ہے کہ اس کو اپنے سامنے دیکھ سکوں۔ یا اگر عشق  
مجازی پر محمول کریں تو مراد یہ ہے کہ اگرچہ معشوق دل میں رونق افروز ہے، لیکن میں اسے دوبارہ دیکھنا چاہتا  
ہوں۔ دونوں صورتوں میں مجاز یعنی جسمانی تجربے کو حقیقت (یعنی روحانی تجربے) پر فوقیت دی جا رہی  
ہے۔ ایسی بات کہنے کے لئے بڑی ہمت اور طبیعت کی بڑی جولانی درکار ہوتی ہے۔ خود میر سے  
ایسا شعر روز روز نہیں ہوتا۔

لقا سے رہائی کو جسمانی تجربے میں نے اس لئے کہا کہ اسلامی عقیدے کے مطابق رویت باری  
تعالیٰ نصیب ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اللہ نہ صرف بے پایاں ہے، بلکہ جسم و مکان سے بھی بے نیاز ہے۔ لیکن  
عقیدہ یہی ہے، اور اس عقیدے کی رو سے اللہ تعالیٰ کوئی نہ کوئی صورت ایسی پیدا کرے گا کہ انسان اسے  
دیکھ سکے۔

اب دلیل پر آئے۔ دل کو کثافت سے اس درجہ پاک کیا کہ اس میں آئینے کی قوت انعکاس

آگئی۔ لیکن آئینے کا الیہ یہ ہے کہ اس میں صورت جلوہ افروز ہوتی ہے، لیکن خود آئینے کے آنکھیں نہیں  
ہوتیں، وہ اندھا ہوتا ہے۔ لہذا آئینے میں صورت اتر بھی آئے تو بھی آئینے کی حسرت دیدار باقی رہتی ہے۔  
اس سے بڑھ کر کھل دلیل کیا ہوگی؟



۳۳۲

یہ سرا سونے کی جاگ نہیں بیدار رہو  
ہم نے کردی ہے خبر تم کو خبردار رہو

اگ اگر دل کو نہیں لطف نہیں چہنے کا  
الجھے سلجھے کسو کا کل کے گرفتار رہو

سارے بازار جہاں کا ہے یہی مول اے میر  
جان کو بچ کے بھی دل کے خریدار رہو

۳۳۳ اخلاقی نوعیت کا معمولی مضمون ہے، لیکن اس کے بیان میں غیر معمولی زور ہے۔ لہجہ اور آہنگ کی بلندی، طویل محسوسوں کا اجتماع، قافیہ اور ردیف میں پکارنے کی کیفیت، ”خبر“ اور ”خبردار“ میں معنی خیز تکرار، سب تو ہے ہی۔ لیکن شعر کے زور کا بڑا حصہ لفظ ”سرا“ میں ہے۔ ظاہر ہے کہ بات سراے دنیا کی ہے، لیکن ”سرا“ بمعنی ”سراے“ بمعنی ”مسافروں کے ٹھہرنے کی جگہ“ بھی ہے۔ یہ ملبوم ثانوی ہونے کے بجائے بنیادی نوعیت اس لئے اختیار کر گیا ہے کہ شعر میں پکارنے کی فضا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کوئی شخص، یا کچھ لوگ کسی سراے میں آکر ٹھہرے ہیں جہاں کچھ خطرہ ہے اور کوئی شخص پکار کر کہہ رہا ہے کہ یہاں ہوشیار رہو، سونے جگہ نہیں ہے۔ خطرے کی وضاحت نہ کر کے صرف یہ کہنا کہ سونے کی جگہ نہیں ہے، کمال باغث کا حامل ہے۔ کیونکہ کئی قسم کے خطرے ممکن ہیں۔ اگر صرف یہ کہتے کہ یہاں جان کا ڈر ہے، یا چوری کا خوف ہے، تو بات محدود ہو جاتی۔ اس وقت تو یہاں خطرے ہی خطرے ہیں۔ یہاں تک کہ یہ بھی ممکن ہے کہ جو شخص خبردار کر رہا ہے اس سے بھی کچھ خطرہ ہو، کیوں کہ اکثر چور ایسا کرتے بھی تھے کہ مسافروں کو متنبہ کر دیتے تھے۔ ان کو معلوم تھا مسافر تھکا ہارا ہے، سوئے گا ہی۔ لیکن اس کو بتا دینے

میں فائدہ تھا کہ پھر وہ شکایت نہ کر سکتا تھا کہ میں تو اس سراے میں آکر لٹ گیا۔ شور انگیز شعر ہے۔  
نثر مسمود کا بیان ہے کہ ان کے یہاں مرزا ادب سے متعلق نادر کاغذات کا جو ذخیرہ ہے اس میں ایک یاغی بھی ہے جس میں شعر زیر بحث پر میر مستحسن خلیق اور مرزا ادب کی تفصیلات درج ہیں۔ تفصیل میر خلیق۔

غافل اس منزل فانی میں نہ زہار رہو  
یاں ہے کھٹکا ملک الموت کا ہشیار رہو  
قل خیر کرو چلنے پہ تیار رہو  
یہ سرا سونے کی جاگ نہیں بیدار رہو  
ہم نے کردی ہے خبر تم کو خبردار رہو

یہ بات ظاہر ہے کہ میر خلیق نے مضمون کو بہت محدود کر دیا ہے۔ پھر موت سے خبردار رہنے کی تلقین بہت بامعنی بھی نہیں، کیوں کہ خبردار اس چیز سے کیا جاتا ہے جس سے بچنے کی کیمیل ہو سکے۔ موت کو یاد کیا جاتا ہے، ہاں اچانک موت کے امکان سے خبردار ضرور کرتے ہیں، اس معنی میں کہ زندگی کا کوئی بھر دوسر نہیں، جو کچھ (ایچھے) کام کر سکو، کر لو۔ اس اعتبار سے میر خلیق کا تیسرا مصرع بہت پر زور اور معنی خیز ہے۔ تفصیل مرزا ادب۔

سز مرگ ہے در پیش سبک بار رہو  
خواب راحت کے نہ راتوں کو طلب کار رہو  
یہ صدا مرغ سحر دیتے ہیں ہشیار رہو  
یہ سرا سونے کی جاگ نہیں بیدار رہو  
ہم نے کردی ہے خبر تم کو خبردار رہو

مرزا ادب کی تفصیل میں بھی مضمون محدود ہو گیا ہے، لیکن رابطہ اور دلیل کی مضبوطی کے باعث ان کی تفصیل میر خلیق کی تفصیل سے بہتر ہے۔ میر کے شعر کو مرغ سحر کی صدا کے طور پر بیان کرنا بہت پر لطف ہے۔ نیند کو چونکہ ”گراں“ (جاری) بھی کہتے ہیں، اس کے پہلے مصرع میں ”سبک بار“ کا لفظ بہت خوب ہے۔ دیر کا دوسرا مصرع البتہ اتنا اچھا نہیں۔ چونکہ خلیق کا بھی مصرع فانی بہت اچھا نہیں ہے، اس



لئے لگتا ہے وہ لوگوں ہی کو تیسرے مصرعے کے لئے تیاری کرنے میں مشغول ہوئی۔

جس بیاض میں یہ تفسیمیں درج ہیں اس میں یہ صراحت نہیں کہ یہ تفسیمیں میر کے شعر پر ہیں نہ ہی عنوان یا عبارت میں ایسا قرینہ ہے جس سے معلوم ہو کہ صاحب بیاض یا صاحب تفسیمیں کو معلوم ہے کہ یہ شعر میر کا ہے۔ اس سے گمان گذرتا ہے کہ یہ شعر ضرب المثل کے طور پر مشہور تھا، اور جیسا کہ ضرب المثل شعروں کے ساتھ بسا اوقات ہوتا ہے، اس بات کا علم اکثر لوگوں کو نہ تھا کہ یہ شعر کس کا ہے؟ ان تفسیموں سے یہ بات بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ ابہام بہت بڑا حسن ہے، کیونکہ اس کی وجہ سے مضمون وسیع ہو جاتا ہے، جیسا کہ ہم نے میر کے شعر میں دیکھا۔

۳۴۴/۲ تمام نسخوں میں ”اچھے سلجھے“ لکھا ہے۔ اس اعتبار سے فقرہ مخاطب کے لئے ہے، کہ اگر دل میں محبت نہیں تو کچھ نہیں۔ پھر تلقین یا مشورہ ہے کہ اچھے سلجھے ہی سہی، یعنی چاہے اس میں دم اچھے یا بات سلجھے، لیکن تم کسی کا کل کے گرفتار رہو۔ ”رہو“ میں استمرار کا کتا یہ ہے۔ یعنی یہ نہیں کہا کہ کسی کا کل کے گرفتار ہو جاؤ۔ اس صورت میں امکان تھا کہ گرفتاری محض عارضی ہو۔ لیکن ”گرفتار رہو“ کا مطلب یہ ہے کہ ہمیشہ، ہر حال میں، ہر وقت گرفتار رہو۔

اگر ”اچھے سلجھے“ پڑھا جائے تو پھر یہ فقرہ کا کل کی صفت بن جاتا ہے کہ کسی بھی کا کل کے گرفتار رہو، چاہے وہ سلجھی اور بنی سنوری ہو یا اچھی اور پریشان ہو۔ مراد یہ بھی ہے کہ اچھی اور پریشان کا کل میں بھی حسن ہوتا ہے۔ اور یہ بھی کہ کا کل اچھی ہوئی ہو تو بھی کا کل معشوق ہے۔ ایک مراد یہ بھی ہے کہ معشوق آزادانہ مزاج اور بے پروا ہو۔ اسے اپنی ترنمین و آرائش کی چنداں فکر نہ ہو۔ لہذا اس کی کا کل کبھی اچھی ہوئی ہو اور کبھی کبھی سلجھی ہوئی ہو۔ ایک مطلب یہ بھی ہے کہ یہ بھی ترنمین و حسن کا انداز ہے کہ کا کل ایک خاص ترتیب سے بنائی گئی ہو کہ اس میں وہ کیفیت ہو جسے بگاڑنے میں Careful (disarray) کہتے ہیں۔ یعنی بالوں کو اس کمال سے بنایا ہو کہ وہ اچھے ہوئے اور بے ترتیب معلوم ہوں۔ (موجودہ زمانے کی بعض مغربی فلمی اداکاروں اور ٹی۔وی۔ شخصیتوں کا یہی انداز ہے۔)

ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر نے ”کا کل“ کو تذکرہ پاندھا ہو۔ اس صورت میں ”اچھے سلجھے“ کا کل کی صفت بھی ہے اور مخاطب کے بھی موزوں ہے۔ لہذا یہ کثیر المعنویت کی عمدہ شکل ہے کہ ایک ہی

فقرہ دو مختلف اشیاء پر یاد مختلف لوگوں پر مختلف معنی میں صادق آئے۔

”کا کل“ کو عام طور پر مونث پاندھا گیا ہے، چنانچہ جوشی کی ایک مشہور روپائی کا پہلا مصرع ہے ع

کا کل کل کر نکھر رہی ہے گویا

لیکن ”نور اللغات“ نے سید محمد خاں رند کے حوالے سے مذکر بھی درج کیا ہے۔

اٹنی الاماں رہو نگہاں اپنے بندوں کا

پاندازل ہوئی شانے پہ کا کل اس نے چھوڑا ہے

آفاق بخاری نے اپنی ”معین الشعراء“ میں انھیں رند کے حوالے سے ”کا کل“ کو مونث بتایا ہے

خوش آئی ہے انیس اب وضع باگی

کمر پہ رہتی ہے کا کل میاں کی

غالب کے یہاں اس کا مذکر استعمال، اکثر لوگوں کے ذہن میں ہو چکا

بجز خط سے ترا کا کل سرکش نہ دیا

یہ زمرہ بھی حریف دم انہی نہ ہوا

ان شواہد کی روشنی میں یہ قیاس درست معلوم ہوتا ہے کہ میر نے اصل میں ”اچھے سلجھے“ ہی لکھا

تھا، اور یہ فقرہ دونوں طرف (کا کل اور عاشق) راجع ہوتا ہے۔ ”کا کل“ کی تذکیر دلی اور لکھنؤ دونوں جگہ ثابت ہے، یہ اس بات کا مزید ثبوت ہے کہ یہاں اسے مذکر ہی پڑھنا چاہئے۔

”لاگ“ کی ذمہ عنویت کے لئے ملاحظہ ہو ۵۷۲۔ یہاں بظاہر ایک ہی معنی کارآمد ہیں۔

(لاگ اور تعلق) لیکن مصرع ثانی میں ”گرفتار“ کا لفظ اس بات کا بھی اشارہ ہے کہ ”لاگ“ بمعنی رنجش بھی

بہت دور نہیں۔ بلکہ درید (Derida) کی زبان میں ”اتوا میں“ (Under erasure) ہے۔ ”لاگ“

اور ”دل“ میں شعلہ کا تعلق بھی ہے۔ کیونکہ ”دل لگنا“ محاورہ ہے۔

اگر ”اچھے سلجھے“ کے بعد وقت فرض کریں تو یہ فقرہ خطا یہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح اس کی کثیر

المعنویت تو جاتی رہتی ہے، لیکن ایک نئے معنی حاصل ہوتے ہیں، کہ اے اچھے سلجھے شخص، تمہارے مزاج

اور طبیعت میں بے لطفی اور تغیر ہے۔ تم کبھی اچھے ہوئے، یا الجھن میں رہتے ہو، کبھی سلجھ جاتے ہو اور



تھمارے مزاج کو قرار آ جائے۔ تم کو اگر لطف زندگی حاصل کرنا ہے تو کسی کا کل کے گرفتار رہو، پھر تہیاری زندگی ایک ڈھب پر آ جائے گی۔ مزید ملاحظہ ہو ۲۷/۲۴۔

۳۴۴/۳ اس شعر میں مراعات النظر کی بندش لا جواب ہے: بازار، مول، بچ، خریدار۔ جہاں، جان، دل، ردیف کے استمراری معنی یہاں بھی بہت خوب ہیں، کہ ہر وقت خریدنے کو تیار رہو۔ ظاہر ہے کہ ”دل“ سے مراد یہاں محض دل نہیں، بلکہ وہ دل ہے جو درد مند ہو، باہمت ہو۔ (باہمت اصطلاح صوفیاء میں اسے کہتے ہیں جسے دنیا سے لگاؤ نہ ہو) یا پھر وہ دل جو باصفا ہو اور جس میں جلوۂ محبوب منعکس ہو سکے۔ یا پھر وہ دل جو خود تالیف کا محتاج ہو اور جس کے بارے میں کہا گیا۔

دل بدست آو کہ حج اکبر است

از ہزاراں کعبہ یک دل بہتر است

(دل کو ہاتھ میں لو، یعنی دلوں کو جیت لو، یہی حج اکبر

ہے۔ ایک دل ہزاروں کعبہ سے بہتر ہے۔)

جان کو حج کر دل خریدنے میں قول محال بھی بہت دلچسپ ہے۔ جان نہ رہے گی تو دل کس کام کا؟ لیکن معاملے کی خوبی یہی ہے کہ چاہے جان چلی جائے لیکن دل ایسا ہاتھ آئے جو صحیح معنی میں دل ہو۔ اگر ”مول“ کو بر وزن ”پھول“ پڑھیں تو بھی مناسب ہے۔ اب ”مول“ کے معنی ہوں گے، ”اصل“، ”جز“، ”بنیاد“، ”اصل رقم“ (بر مقابل ”سود“ جیسے غالب کے خط میں ہے کہ ”مول چہ سود جدا“ (بنام ملائی) چونکہ بازار (یعنی دکان تجارت) کی بنیاد اکثر قرض پر ہوتی ہے۔ یعنی سرمایہ قرض لے کر تجارت میں لگاتے ہیں، اس لئے ”مول“ بمعنی ”اصل رقم“ بہت خوب ہے۔ کہ بازار جہاں میں اصل رقم تو دل ہے، باقی سب سود ہے (یہ بھی خیال رہے کہ سود حرام ہے)۔

اگر ”مول“ بمعنی ”بنیاد“، ”جز“، ”رہیں تو بھی خوب معنی برآمد ہوتے ہیں کہ بازار جہاں کی بنیاد ہی دل پر ہے۔ اگر دل نہ ہو تو بازار بھی قائم نہ ہو۔ ان معنی کی رو سے جان کو حج کر دل خریدنا برابر ہے سارے بازار جہاں کو خریدنا۔ بہت خوب کہا ہے۔

۳۴۵

حیران ہو رہو گے جو ہم ہو چکے کبھی

دیکھا نہیں ہے مرتے کسو عشق باز کو

۳۴۵/۱ مشہور ہے کہ حضرت بہاء الدین زکریا صاحب ملتانی نے قطب الدین صاحب بختیار کا کی کو لکھا کہ ”درمیان ما و شما عشق بازی است“ (ہمارے اور آپ کے درمیان عشق بازی ہے) قطب الدین بختیار کا کی صاحب نے جواب میں لکھا کہ ”درمیان ما و شما عشق است بازی نیست“ (ہمارے اور آپ کے درمیان عشق ہے، کھیل نہیں)۔ خواجہ کا کی کے جواب میں اشارۂ تھا کہ عشق جیسی مہم بالشان چیز کے لئے ”بازی“ کا لفظ مناسب نہیں، کیونکہ ”عشق بازی“ میں حرم و ہوا، یا غیر سنجیدگی کا مضموم ہے۔ ممکن ہے یہ واقعہ میر کے ذہن میں رہا ہو، کیونکہ اس شعر میں ”عشق باز“ کا لفظ عجب طرز پر یاد رکھتا ہے، کہ عشق ہمارے لئے محض ایک کھیل ہے۔ (عشق = موت۔ کسی پر مرنا = کسی سے محبت کرنا۔ لہذا عشق = موت) ہمارے لئے کھیل کی طرح باکا اور آسان ہے۔ ہمیں مرنا کچھ مشکل نہیں۔

مضمون کی دوسری، بلکہ بنیادی خوبی اس شعر میں یہ ہے کہ منظم معشوق کو تنبیہ کر رہا ہے کہ تم کیا جانو عشق بازوں کی (یا ان لوگوں کی، جو عشق کو کھیل سمجھتے ہیں) موت کیسی ہوتی ہے؟ جب ہم مریں گے تو بھونچکا رہ جاؤ گے۔ ابہام نے یہاں امکانات کا سلسلہ رکھ دیا ہے۔ (۱) تم سمجھتے ہو ہم سخت جان ہیں، جب مریں گے تو تم کو پتہ لگے گا کہ جاں سپاری ہمارے لئے کس قدر آسان تھی۔ (۲) جب ہم مریں گے تو حصیں معلوم ہوگا کہ لوگ عشق میں مرتے بھی ہیں۔ اس میں یہ کنایہ ہے کہ اب تک حصیں کوئی سچا عاشق نصیب نہیں ہوا جو مر کر دکھاوے۔ (۳) جب ہم مریں گے تو اس قدر دھوم سے اٹھیں گے، ہمارا اتنا اعراسہ و اگر ام ہوگا کہ تم حیرت میں پڑ جاؤ گے۔ (۴) جب ہم مریں گے تو شور و فوفا کر کے حصیں رسوا کر کے مریں گے۔ تم حیرت میں پڑ جاؤ گے کہ ہم اس قدر دم غم رکھتے تھے۔

یہ پہلو بھی بہت یاد رہے کہ معشوق کو کوئی دھمکی نہیں دے رہے ہیں۔ یہ بھی نہیں کہہ رہے ہیں

کہ تم کو افسوس ہوگا۔ بس یہی کہا ہے کہ تم حیران ہو کر رہ جاؤ گے۔ اس میں ایک قلندرانہ شان بھی ہے اور ایک طرح کی بے چارگی بھی ہے۔ صحیح معنی میں انسانی سطح کا شعر کہا ہے۔

اب ذرا الفاظ پر غور کریں۔ اپنے لئے "ہو چکنا" (مر جانا) کہا ہے اور معشوق کے لئے (حیران) "ہو رہنا" دونوں میں توازن خوب ہے۔ اور ایک لمحے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ دونوں جگہ ایک ہی طرح کی بات ہے۔ "ہو رہنا" میں معنی کا لطف یہ ہے کہ تم حیران ہو کر رہ جاؤ گے، اور یہ کہ تم ہمیشہ ہمیشہ حیران رہو گے۔ "حیران" کے ایک معنی "پریشان"، "متفکر" بھی ہوتے ہیں۔ چنانچہ "حیران و پریشان" نہ "حیران و سرگرداں" روز مرے ہیں۔ لہذا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جب میں مروں گا تو تم پریشان ہو کر رہ جاؤ گے کہ یہ کیا آفت آئی۔ "کبھی" میں اس بات کا کنایہ ہے کہ ایک وقت وہ آئے گا جب ہم سر جائیں گے۔ ابھی تو تمہارے جو رستم برداشت کر رہے ہیں، لیکن ہمیشہ ایسا نہ ہوگا۔

دوسرے مصرع میں ایک لطف تو یہ ہے کہ معشوق سے کہا جا رہا ہے کہ تم نے کسی عشق باز کو مرتے نہیں دیکھا ہے، حالانکہ معشوق پر تو لوگ مرتے ہی ہیں اس معنی میں، کہ اس پر عاشق ہوتے ہیں۔ (عاشق ہوتا = مرتا) اس کو ایک طرح کا ابہام کہہ سکتے ہیں۔ یا قول بحال، کہ لوگ معشوق پر مرتے ہیں۔ لیکن معشوق نے کسی کو مرتے دیکھا نہیں ہے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ یہ مصرع استفہامی بھی ہو سکتا ہے۔ کیا تم نے کسی عشق باز کو مرتے دیکھا نہیں ہے؟ کیا تم جانتے نہیں ہو کہ عاشق کس طرح مرتا ہے؟

عشق باز کی موت میں تماشا کا عنصر بھی ہے، کیونکہ کھیل بھی ایک طرح کا تماشا ہوتا ہے۔ میر نے "موت" کے لئے تماشا کا لفظ کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۵/۵ اور ۷/۵۔

کل تک تو ہم بڑے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی

مرتا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا (دیوان دوم)

جس طرح کھیل ایک طرح کا تماشا ہوتا ہے، اسی طرح تماشا بھی کھل ہی ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس کی بنیاد کسی حقیقت پر ہوتی ہے لیکن وہ حقیقی ہوتا نہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں "تماشا سا ہو گیا" یہ معنی بھی رکھتا ہے کہ میر کا مرنا کسی کھیل یا سواکھ کی طرح تھا۔ سواکھ میں لوگ مرتے ہیں لیکن ہم جانتے ہیں کہ یہ محض "کھیل" ہے۔

آخری بات یہ کہ معشوق نے کسی عاشق کا مرنا نہیں دیکھا ہے، اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ

معشوق بہت نو عمر ہے۔ کنائے کے باعث بات میں لطف پیدا ہو گیا ہے، ورنہ معشوق کی نو عمری پر اہلی شیرازی جیسا شعر کسی سے نہ ہوا۔

فرماں دی کشور دل کار بزرگ است

نو دولت صنی ز تو این کار نیاید

(دل کی مملکت پر حکم رانی کرنا) یعنی اس کا نظم و

نسق کرنا) بڑا کام ہے۔ تم حسن کے نو دو لیتے

ہو، یہ کام تم سے نہ ہوگا۔



۳۴۶

۹۶۰ کیا بلا خیز جا ہے کوچہ عشق  
تم بھی یاں میر مول اک گھر لو

۳۴۶/۱ یہ شعر تجزیہ اور تعریف دونوں سے مستغنی ہے۔ سبک بیانی، تجاہل عارفانہ، انداز درویشی میں رنگ جواں مردی اور ان پر مستزاد مضمون کی جدت۔ سب سے بڑی بات یہ کہ اتنی بڑی چیز کو گھریلو دنیاوی کاروبار کی سطح پر لا کر رکھ دیا ہے اور پھر بھی معاملے میں سفیانہ پن کہیں سے نہیں آیا کہ کوچہ عشق کی دلکشی اس بات میں ہے کہ یہاں روز آشوب و ہنگامہ رہتا ہے۔ لیکن یہ ہے ہماری آپ کی دنیا ہی کی چیز، کیونکہ یہاں لوگ گھر مول لے کر آباد ہو سکتے ہیں۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ عشق میں جلتا ہونا اختیاری چیز ہے۔ بس بہت چاہئے۔ جس طرح گھر خریدنا اختیاری چیز ہے، بس استطاعت چاہئے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بیان عمدہ ہے، اور مصرع ثانی میں حکم کا ابہام بھی دیدنی ہے۔ ایک طرح سے حکم خود اپنے سے مخاطب ہے، اور ایک طرح سے یہ بھی ہے کہ کوئی اور شخص، جسے کوچہ عشق کا تجربہ ہو، حکم سے کہہ رہا ہے کہ آؤ تم بھی یہاں رہ کر دیکھو۔ یعنی حکم، یا اور لوگ، تو وہاں آباد ہو ہی چکے ہیں، اب تم بھی اپنی قسمت کیوں نہ آؤ؟ ”اک گھر“ مول لینے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ تمہارا ایک گھر کہیں اور تو ہے ہی، ایک گھر یہاں بھی لے لو۔ روزمرہ کی برجستگی، لہجے میں خوف، شوق، الجھن، تجسس، جواں مردی اب سب کا استخراج اس خوبی سے ہوا ہے کہ شعر بظاہر کچھ نہیں ہے، لیکن اس میں پوری داستان حیات و کائنات بھی موجود ہے۔ انسان کی پامردی، اس کی مجبوری، دونوں یہ یک وقت بیان ہو گئے ہیں۔ زبردست شور انگیز شعر ہے۔ یہ بات بھی اکتانہ غور ہے کہ عشق کے کوپے میں گھر جو خریدیں گے تو اس کی قیمت کہاں سے ادا کریں گے؟ ظاہر ہے کہ جان دے کر۔ لہذا شعر میں دراصل موت کی تلقین ہے، محاش کی نہیں۔

۳۴۷

بارے دنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو  
ایسا کچھ کر کے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

عشق بچے کی طرح حسن گرفتاری ہے  
لطف کیا سرو کی مانند گر آزاد رہو

میر ہم مل کے بہت خوش ہوئے تم سے سارے  
اس خرابے میں مری جان تم آباد رہو

۳۴۷/۱ اس شعر میں کیفیت اس قدر ہے کہ اول وہلہ ہمیں معنی کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ لیکن دراصل یہاں معنی آفرینی بھی خوب کار فرما ہے۔ اظہار تو بات اتنی ہی کہی ہے کہ دنیا میں کچھ کام کر جاؤ، لیکن ”ایسا کچھ کر کے چلو“ کا ابہام کئی امکانات پیدا کرتا ہے۔ یہ بات تو سامنے کی ہے کہ دنیا دار العمل ہے، اور زندگی وہی زندگی ہے جس میں کوئی یادگار کام کیا گیا ہو۔ اب پہلا نکتہ تو یہ ہے زندگی ہمیں بھی ہو گذارو، لیکن ایسی موت مرو کہ وہ یادگار ہو جائے۔ یہاں شکسپیئر یاد آتا ہے۔

..... nothing in his life

Became him like the leaving of it, he died

As one that had been studied in his death,

To throw away the dearest thing he owed,

As it were a careless trifle.

Macbeth, 1, IV, 7-11



(۱۳۵۳) بھی ملا جھک ہو) دوسری، اور اہم تر بات یہ ہے کہ زندگی خوش یا ناخوش گذرے، لیکن اس کا تعلق انسان کے کارنامے سے نہیں۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ انسان کی زندگی بظاہر کچھ ہو، لیکن پھر بھی وہ بڑے کارنامے انجام دے سکے۔ مثلاً وہ اعلیٰ درجے کا سائنس داں یا شاعر بن جائے۔ یہاں الیٹ کا قول یاد آتا ہے کہ وہ انسانی وجود جو دکھ سکھ اٹھاتا ہے، اس وجود سے الگ ہوتا ہے جو تخلیقی فن کار ہوتا ہے۔ یعنی تخلیقی فن کار ذاتی دکھ سکھ کا اظہار نہیں کرتا، بلکہ اس کا تخلیقی عمل اس کے روزمرہ تجربات و حوادث سے بالا تر ہوتا ہے۔ لہذا بقول میر یہ ممکن ہے کہ کوئی دنیا میں کسی بھی طرح کی زندگی گزارے، خوش یا غم ہے، لیکن پھر بھی اس کا خلافتانہ وجود اپنی جگہ پر فعال رہے۔ جیسا کہ ملارے نے کہا ہے، یہ واقعی ممکن ہے کہ کسی کا عام، روزمرہ زندگی کا مزاج کچھ ہو اور اس کا تخلیقی مزاج کچھ ہو۔ میر کا شعر بھی اسی حکمت کا اظہار کرتا ہے کہ دنیا کے سرد گرم برداشت کرنے کے باوجود انسان کی تخلیقی سرشت فعال رہے اور ایسا کچھ کار نمایاں انجام دے سکے کہ وہ یادگار بن جائے۔

یہ نکتہ بھی ملحوظ رکھئے کہ ”ایسا کچھ کر کے چلو یاں“ بہر حال مبہم فقرہ ہے، اور اس میں دوسرے امکانات بھی ہیں۔ مثلاً دیوانگی میں مشہور ہو جاؤ۔ کوئی ایسا کام کرو کہ لوگوں کو (shock) پہنچے۔ جیسے بھی رہو، پابندی رسم و رواج عام سے پرہیز کرو، تا کہ غیر مقلد (nonconformist) اور انفرادیت پرست مشہور ہو و غیرہ۔

دیوان سوم میں پہلا تھوڑا سا بدل کر یوں کہا ہے۔

کچھ طرح ہو کہ بے طرح ہو حال

عمر کے دن کسی طرح بھراؤ

مندرجہ بالا شعر میں زندگی سے اکٹھا ہٹ، کاروبار زیست سے بیزاری اور اس کی طرف سے ایک تحقیر کا جذبہ ہے۔ بے چارگی اور اقبال (acceptance) بھی ہے۔ شعر زیر بحث میں بھی زندگی کا دواول نہیں، لیکن اپنے آپ کو ثابت کرنے، اور اس طرح زندگی اور موت دونوں پر قابو پانے کا دواول ضرور ہے۔ پھر بھی، شعر میں شغلی مارنے یا تھلی کا کوئی رنگ نہیں۔ کیفیت اور معنی کا احتراز، تجربہ چھٹی اور لہجے میں خفیف سی لافلتی (detachment) (اس معنی میں کہ شعر میں تعلیم یا تلقین کا کوئی شاہ نہیں۔ بس عام رائے ذہنی ہے۔) ان سب باتوں نے اسے مکمل شعر بنا دیا ہے۔

یاد رہے کہ مضمون پر غزل نمبر ۱۳۷ ملا جھک ہو، جس میں کمال شاعری کا پورا اعتماد جلوہ گر ہے۔ اس کے برخلاف، مندرجہ ذیل شعر میں عجیب کیفیات کا احتراز ہے۔

شعر کے موزوں تو ایسے جن سے خوش ہیں صاحب دل

رویں گزین جو یاد کریں اب ایسا تم کچھ میر کرو

(دیوان چہلم)

گویا شعروں سے لوگوں کا خوش ہونا ایک وقتی بات تھی۔ اب کوئی ایسا کام کر گذرنا ہے جس کو یاد کر کے لوگ رنجیدہ ہوں اور روئیں۔ وہ کام کون سے ہوں گے جن کے کرنے سے لوگ میر کو یاد کر کے رنجیدہ ہوں گے اور روئیں گے، ان کی تخصیص نہیں کی ہے۔ لیکن یہ کام شعر گوئی نہیں معلوم ہوتا۔ ممکن ہے جوانی میں جان دینا کسی کے عشق میں خوش گوانا ایسے کام ہوں۔ بہر حال وہ کام ایسے ہوں گے کہ لوگ انھیں یاد رکھیں۔ شاعری بظاہر ایسا کام نہیں۔

۳۳۷ ۳۳۷ چوٹکے سرو کا بیڑ بالکل سدا دل اور سیدھا ہوتا ہے، اس لئے اسے الف سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اور الف ”آزاد“ کی علامت ہے، یعنی وہ شخص جسے کمروہات دنیا اور رسوم زمانہ سے علاقہ نہ ہو۔ (پرانے زمانے میں بہت سے لوگ اپنے ماتھے پر آزادی کی علامت کے طور پر الف کھینچتے بھی تھے) بہر حال، سرو = الف اور الف = آزاد = سرو = آزاد کا استعارہ بنا۔ مضمون وہی ہے جو ۳۳۳ میں ہے۔ لیکن یہاں استعارے مختلف ہیں اور عشق بچہ کو گرفتار کہنے میں تازگی بہت ہے، کیوں کہ عشق بچے میں لفظ ”عشق“ تو ہے ہی، اس نیل کی چٹیاں بھی بہت باریک اور شائیں نازک اور پیچیدہ اسطوانہ نما (spiral like) ہوتی ہیں۔ ان سب چیزوں کو عشق سے مناسبت ہے۔ اور پھر یہ بھی کہ عشق بچہ نیل ہے، لہذا یہ کسی درخت یا کسی اور چیز کے سہارے ہی پھلتا پھوتا ہے۔ اپنے آپ اس میں قوت ہی نہیں ہوتی کہ وہ سر بلند ہو سکے۔ لہذا عشق بچہ اس شے کا گرفتار ہو جاتا ہے جس کے سہارے وہ اگتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ عشق بچے میں سرخ پھول اگتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ سرخ رنگ (دخم، خون میں نہانا، خون بہنا وغیرہ) عشق کی علامت ہے، آتش نے عشق بچے کا مضمون ٹھکانا ہے، لیکن بالکل بے رس، اور بات بالکل بے دلیل کہی ہے۔

جس سے لپٹا سوکھا بھنوں کی طرح سے وہ درخت



عشق بیچہ پر مجھے شک ہوتا ہے زنجیر کا

میر نے کتنی آسانی سے مضمون میں مدرت پیدا کر دی، اور آتش نے کس قدر پاپڑ بیٹے لیکن کچھ ہاتھ نہ لگا۔ نہ تو اس بات کی دلیل الائے کہ جس کو زنجیر پہنائی جاتی ہے وہ سوکھ جاتا ہے نہ اس بات کی کہ عشق بیچہ جس بیڑ سے لپکتا ہے اس کو سکھاتا ہے۔ پھر الال پھول الائے والی سبز رنگ کی تیل اور زنجیر میں کوئی مناسبت نہیں۔ سب پر طرہ یہ کہ ابھی شک میں مبتلا ہیں کہ یہ زنجیر ہے بھی کہ نہیں۔

”عشق بیچہ“ خود بہت دلچسپ لفظ ہے۔ ”نور اللغات“ اور ”آصفیہ“ اسے ”عشق بیچاں“ کا ہم معنی قرار دیتی ہیں اور دونوں لفظ درج کرتی ہیں۔ ”نور“ میں ہے کہ ”عشق بیچاں“ کو اردو میں ”عشق بیچہ“ کہتے ہیں۔ ”نور“ میں سرخ پھول کا ذکر نہیں ہے، ”آصفیہ“ میں ہے۔ پلٹیش نے ”عشق بیچاں“ اور ”عشق بیچہ“ دونوں ترک کئے ہیں اور صرف ”عشق بیچا“ لکھا ہے۔ معنی میں سرخ پھول کا ذکر ہے اور دوسرے معنی درج ہیں (american jasmine)۔ حالاں کہ امریکی یا سن کارنگ وہی ہوتا ہے جو ایرانی یا سن کا ہوتا ہے، یعنی سرخی مائل اود۔ ”بہارِ نجم“ میں ”عشق بیچاں“ درج ہے اور لکھا ہے کہ یہ ہندوستان میں بہت مشہور ہے۔ اسٹانینگاس نے ”عشق بیچاں“ کے معنی (ivy) لکھے ہیں اور ”عشق بیچہ“ کے معنی ”سرخ پھولوں والی ایک تیل“ درج کئے ہیں۔ چونکہ (ivy) کی شاخیں اور پتیاں اس تیل سے کوئی مناسبت نہیں رکھتیں جسے ہم ”عشق بیچاں“ کہتے ہیں، اس لئے اغلب ہے کہ اسٹانینگاس سے غلطی ہوئی اور ”عشق بیچاں“ وہی ہے جو ”عشق بیچہ“ ہے۔ ممکن ہے پلٹیش نے میر و آتش کے یہاں ”عشق بیچہ“ دیکھ کر فرض کر لیا ہو کہ یہ الف کے امالے سے بنا ہے، اور اصل لفظ ”عشق بیچا“ ہوگا۔ ذوق نے ”عشق بیچاں“ لکھا ہے۔

میں ہمیشہ عاشق و مجیدہ مویاں ہی رہا

خاک پر روئیدہ میری عشق بیچاں ہی رہا

ذوق کے یہاں غولبی یہ ہے کہ ”عشق بیچاں“ کی صورت کا بھی تذکرہ ہو گیا ہے۔ امیر یثانی نے نواب کلب علی خاں کی مدح پر مبنی ایک قصیدے میں ”عشق بیچہ“ لکھا ہے۔

شوق دل نے یہ کہا مست ہے یہ سروسی

عشق بیچہ کی طرح جائے مستی میں لپٹ

اس شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ امیر یثانی بھی ”عشق بیچہ“ یا ”عشق بیچا“ کہتے تھے۔ ”عشق بیچہ“ اور ”عشق بیچا“ تعلق بھی اس شعر سے ثابت ہوتا ہے۔ اب یہ بات بھی ظاہر ہوئی کہ عشق بیچہ کو چونکہ سرو کا عاشق قرار دیا جاتا ہے اس لئے میر کے شعر زیر بحث میں ”عشق بیچہ“ اور ”سرو“ بڑی مناسبت کے لفظ ہیں۔

۳۴ ۳۳ اس شعر میں طنز یہ تاؤ غیر معمولی ہے، کیوں کہ یہ مضمون بیک وقت دعا اور برکت کا بھی ہے اور بد دعا اور نکویت کا بھی۔ ”اس خرابے“ کا ابہام بھی قابل دید ہے۔ اس فقرے سے حسب ذیل معنی نکل سکتے ہیں۔ (۱) دشت، ویران (۲) خرابہ عشق (۳) دیا۔ مصرع اولی کی ستر دو طرح ہو سکتی ہے۔

(۱) اے میر ہم سارے (= ہم سب) تم سے مل کر بہت خوش ہوئے۔ (۲) اے میر ہم تم سے مل کر بہت سارے (= بہت زیادہ) خوش ہوئے۔ دوسری صورت میں بھی مشکلوں کی تعداد ابہم رہتی کہ ایک ہے یا بہت سے ہیں۔

اب شعر کی صورت حال پر غور کریں۔ پہلے مصرعے میں تعریف و توصیف ہے۔ کچھ لوگ میر سے ملنے کے لئے خرابے میں جاتے ہیں۔ یا میر سے کچھ لوگوں کی ملاقات اتفاقیہ طور سے خرابے میں ہوتی ہے۔ ”خرابہ“ کی معنویت ذہن میں رکھئے۔ ملاقاتی لوگ میر کے رکھ رکھاؤ، ان کے استغراق فی العشق وغیرہ سے بہت متاثر ہوتے ہیں۔ وہ دیکھتے ہیں کہ میر واقعی سچے اور کھرے آدمی ہیں۔ لہذا وہ کہتے ہیں کہ اے میر ہم تم سے مل کر بہت خوش ہوئے۔ اب سامع کو امید ہوتی ہے کہ مصرع ثانی میں میر کو کچھ انعام و اکرام دیے جانے کا ذکر ہوگا، یا کم سے کم اتنا تو ہوگا کہ ان کی کسی خاص صفت یا صفات کا توصیفی تذکرہ ہوگا۔ لیکن مصرع ثانی دعائیہ ہے، ایک لمحے کے لئے خیال آتا ہے کہ میر کو بھلنے پھولنے کی دعا دی جا رہی ہے۔ لیکن ذرا سی ہی توقف سے یہ بات کھل جاتی ہے کہ یہ تو ایسی دعا تھی کہ بد دعا اس سے بہتر تھی۔ یہ نہیں کہا کہ میر تم کو ہم اس خرابے سے نکال لئے چلتے ہیں۔ یا ہم اب تمہیں مزید خرابی سے بچالیں گے۔ بلکہ یہ کہا کہ تم یہاں آ جاؤ۔ اس کے کئی مہیوم ہیں۔ (۱) تم یہاں ہمیشہ ہمیشہ رہو۔ (۲) خرابے میں کوئی پھلتا پھول نہیں، لیکن تم پھلو پھولو۔ (ظاہر ہے کہ خرابے میں پھلتا پھولنا کس کام کا؟ بلکہ نقصان دہ ہی ہوگا۔ کیوں کہ اور لوگ تو وہاں تباہ حال ہوں گے، اور انہیں میر کا پھولنا پھلنا ایک آنکھ نہ بھائے گا۔)



(۳) یہ خراب نام تمہیں دیے دیتے ہیں۔ عام حالات میں تو خرابے کو آزادی میں تبدیل کرنا بہتر ہوتا، لیکن چونکہ یہاں ہوا اور تم بڑے اچھے آدمی ہو، اس لئے اب یہ خراب ہوا اور تم ہو۔ (۴) تم اب تک اس خرابے میں خاندان بر باد تھے، اب آباد اور مقیم ہو گے۔

ان سب پر طرہ یہ کہ میر کو ”مری جان“ کہا ہے، یعنی انتہائی محبت اور خوشنوی کا اظہار کیا ہے۔ مگر کی لفاظیتیں حافظ اور شکیبہ کی یاد دلاتی ہیں۔ پھر یہ بھی غور رکھیے کہ میر نے کئی جگہ اپنے لئے شہر گردی کو دشت گردی پر فوقیت دی ہے، چنانچہ اسی غزل میں ہے۔

ہم کو دیو انگلی شہروں ہی میں خوش آتی ہے  
دشت میں قیس رہو کوہ میں فرہاد رہو

مزید ملاحظہ ہو دیوان اول۔

بجنوں جو دشت گرد تھا ہم شہر گرد ہیں  
آوارگی ہماری بھی مذکور کیوں نہ ہو

اس شعر پر بحث اور مزید اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۳۴۹۔ ان تمام اشعار میں شہر کا یہ تصور بھی ہے کہ بربادی کے باعث شہر اور دشت میں کوئی فرق نہیں رہا۔ اس مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۳۳۵۔ اسی سلسلے میں یہ شعر بھی دلچسپ ہے، کہ آوارہ گردی ایک طرح کی ہرزہ گردی ہے۔ قلندر کو چاہئے کہ سر میں زنجیر لپیٹنے کے بجائے اسے پاؤں میں لپیٹ لے۔

موقوف ہرزہ گردی نہیں کچھ قلندری  
زنجیر سر اتار کے زنجیر پا کرو

(دیوان سوم)

یعنی پاؤں میں زنجیر ڈال کر بیٹھے رہنا بہتر ہے اس لئے کہ انسان سر پر زنجیر باندھے، قلندر بنے اور جبکہ گھبراتا رہے۔ واضح رہے کہ قلندر اپنے سر پر زنجیر اپنی آزادی کا اعلان کرنے کے لئے باندھتے ہیں، یعنی یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ہم نے اپنے سر کو گراں لیکن پاؤں کو آزاد کر لیا ہے۔

۳۴۸

ہوتے ہیں خاک رہ بھی لیکن نہ میر ایسے  
رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو

۳۴۸/۱ اس سے ملتے جلتے دیکر اور اشعار کے لئے دیکھیں ۱۵۹/۳۔ وہاں جس شعر پر بحث ہے وہ خود اپنی جگہ اس قدر بھرپور ہے کہ اس کا جواب تقریباً محال تھا۔ لیکن میر تو اکثر ہی محال کو ممکن کر دیتے ہیں۔ چنانچہ اس شعر میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اسے ۱۵۹/۳ سے ممتاز کرتی ہیں۔ (۱) وہاں دشت کا تذکرہ ہے، یہاں شارع عام کا (جو غالباً مثنوی کی گلی ہے)۔ (۲) وہاں بھوری سے پا پگل ہونے کی بات ہے، یہاں ارادی طور پر خاک رو ہونے کا تذکرہ ہے۔ (۳) وہاں زانو اور سر، گل اور آب جیسے الفاظ سے بیکر کو روزمرہ زندگی سے کچھ دور کر دیا ہے، یہاں آدھے دھڑ اور مٹی میں گڑے ہونے کا ذکر معاملے کو فوری دنیا کے نزدیک لے آتا ہے۔ (۴) وہاں لہجہ ہمدردانہ ہے، لیکن اس میں تھوڑی سی انقلابی بھی ہے۔ یہاں لہجہ نہایت گھریلو اور اپنائیت سے بھرپور ہے۔ شعر زیر بحث میں یہ گناہ بہت زبردست ہے کہ (۱) یا تو میر آہستہ آہستہ زمین میں غم ہوتے جا رہے ہیں۔ یا (۲) انھوں نے خود کو زمین میں گاڑ لیا ہے، تاکہ جو بھی گزرے ان کو قدموں یا گھوڑے کی ٹاپ سے پامال کرنا ہو گا گزرے۔ اس طرح وہ پوری طرح خاک رہ میں مل جائیں گے۔

مثنوی کی گلی میں جانا اور مرنا یا مثنوی کی گلی میں خاک ہو جانا، متداول مضمون ہے۔ اس کو اس قدر شدت اور خوف انگیزی سے بیان کرنا اور انسانی ارادے کو قلندر جیسی ناگزیری بننا میر کا کرشمہ ہے۔ اس تصور سے ہی جبر جمری آ جاتی ہے کہ کوئی شخص سر راہ آدھے دھڑ تک زمین میں گڑا ہوا ہے اور خلقت اس پر سے گزر رہی ہے، اور یہ انجام اس نے اپنے لئے خود ہی اختیار کیا ہے۔

مخاطب کا ابہام بھی مصرع اولیٰ میں خوب ہے۔ ایک مضمون تو یہ ہے کہ میر کو مخاطب کر کے کہا کہ لوگ خاک رہ ہوتے ہیں لیکن اسے میر تم ایسے (یا اے میر اس طرح) نہیں ہوتے۔ دوسرا مضمون یہ ہے



کہ دو مشکل ہیں۔ مصرع اولیٰ کا مشکل عمومی بات کہتا ہے کہ ہوتے ہیں خاک رو بھی ملین میرا ایسے یا میری طرح نہیں ہوتے ہیں۔ دوسرا مشکل براہ راست میر سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گزرتے ہو۔ دیکھو تم نے اپنا یہ کیا حال بنالیا ہے؟

چکر کی شدت اور معنی کی آفرینی کا یہ رنگ، اس طرح کے شعر، میر کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوئے۔

۳۴۹

۴۶۵ کیا آنکھ بند کر کے مراقب ہوئے ہو تم  
جاتے ہیں کیسے کیسے ہمیں چشم وا کرو  
نہیں = مناظر، حالات

۳۴۹ "مراقبہ" کے اصل معنی ہیں "کسی سے کسی چیز کی امید رکھنا، کسی سے خوف کھانا" (مختب اللغات) چونکہ جس طرف سے امید کا قطرہ ہوتا ہے، اس طرف بار بار دیکھتے ہیں، لہذا معنی ہے "متوجہ ہونا، نگہبانی کرنا، بغور دیکھنا"۔ اس سے معنی ہے "دھیان کرنا، کسی چیز پر دیدہ و دل کو متوجہ کرنا" عارفوں کی اصطلاح میں یہی معنی ہیں۔ شعر زیر بحث میں دونوں طرح کے معنی بہت خوبی سے آئے ہیں۔ (۱) تم آنکھ بند کر کے مراقبہ کر رہے ہو۔ (۲) تم آنکھ بند کر کے دیکھ رہے ہو۔ دوسرے معنی کی رو سے مراقبہ کرنے والوں پر مزید طنز ہے کہ تمہاری آنکھیں تو ہیں بند اور تم کو امید یا دھوکا ہے مشاہدے کا۔

"نہیں" کا براہ راست تعلق "سے" (یعنی "وقت") سے نہیں ہے۔ دراصل یہ "ہاں" کی منع بطور امالہ ہے۔ "ہاں" کے کئی معنی ہیں۔ (ان میں زمانہ بھی ہے) جو معنی ہمارے لئے سب سے زیادہ مفید طلب ہیں وہ میں نے حاشیے میں درج کر دئے ہیں، کہ دنیا دراصل گزرتے ہوئے مناظر کی طرح ہے۔ (اس بات کو رسل Bertrand Russell نے ہمارے زمانے میں بڑی قوت اور استدلال سے بیان کیا کہ دنیا اور ہر شخص یا ذی وجود محض واقعات کا سلسلہ Series of events ہے۔) ایک سے ایک دلچسپ، توجہ انگیز، معنی خیز، حیرت فزا منظر یا حالت ہمارے سامنے سے گزر رہی ہے۔

سرسری تم جہان سے گذرے

ورتہ ہر جا جہان دیگر تھا

(دیوان اول)

اور ہم ہیں کہ مراقبہ میں ہیں اور اس دھوکے میں ہیں کہ اس طرح تجلیات و مناظر دیکھیں گے۔ حالانکہ اصل چیزیں جو دیکھنے کی ہیں وہ تو ہمارے چاروں طرف ہیں۔ اب "چشم وا کرو" میں ایک

اور معنی نظر آتے ہیں کہ یہ تنہی فقرہ ہے۔ آنکھیں کھلو، ہوش میں آؤ۔ تم کن خیالوں میں گم ہو؟  
مضمون کا انوکھا پن اس بات میں ہے کہ خارج کو باطن پر، یا ظاہر کو مخفی پر ترجیح دی گئی ہے۔  
اچھا خاصہ دنیا پرستانہ (this worldly) شعر ہے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بھی بہت عمدہ ہے۔  
تمن فقرے ہیں اور تمینوں انشائیہ۔ یہ بات بھی وحیان میں رکھنے کی ہے کہ اگرچہ یہ مضمون دنیا پرستانہ ہے،  
لیکن مادہ پرستانہ نہیں۔ یعنی شے یا مادہ کو سب کچھ نہیں کہا گیا ہے۔ کہا یہ گیا ہے کہ خلاق عالم نے دنیا اس  
لئے بنائی ہے کہ ہم دنیاوی مظاہر کو دیکھ کر خلاق عالم کو یاد کریں، یا پہچانیں۔ چپ چاپ، راہبوں کی طرح  
دنیا سے دور پڑے رہنے سے عرفان نہ حاصل ہوگا۔ عرفان تو مشاہدہ و مطالعہ عالم کے ذریعہ حاصل ہوتا  
ہے۔

۳۵۰

رہتا ہے پیش دیدار آہ کا سجاؤ  
جیسے مصائب ابر کی ہوتی ہے کوئی باؤ  
آنکھوں کے آگے رونے سے میرے محیط ہے  
ابروں سے جا کے کوئی پانی پو تو آؤ

آ عاشقوں کی آنکھوں میں تک اسے بہ دل قریب  
ان منظروں سے بھی ہے بہت دور تک دکھاؤ

آنکھوں کا جھڑ برسنے سے جھپٹا کے کم نہیں  
ہل مارتے ہے پیش نظر ہاتھی کا ڈھاؤ

بیتے کے اپنے زخم سے خاطر ہو جمع کیا  
دل غی کی اور پاتے ہیں سب لوہو کا بہاؤ

بے تابی دل انہی خامہ نے کیا لکھی  
کاندہ کو شل مار سراسر ہے بچ آؤ

۹۷۰

۳۵۰/۱ یہ اشعار ایک دو غزلے سے لئے گئے ہیں۔ پورے دو غزلے میں فارسی اور پراکرت کا  
احترام، رعایت لفظی، خوش طبعی، مضمون آفرینی کا دریا جوش مار رہا ہے۔ میں نے صرف وہی شعر منتخب کئے



ہیں جو اس غیر معمولی دوزخ لے میں بھی غیر معمولی ہیں۔ یوں تو ایسے قافیے میں اور وہ بھی غیر مرد فزول کہتا ہی شاعرانہ کمال کی دلیل ہے۔ یہاں مزید کمال یہ ہے کہ ہر قافیہ نہایت بے تکلفی اور آسانی سے صرف کیا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

مطلع میں مضمون تازہ ہے، لیکن بظاہر ہلکا ہے۔ کوئی خاص بات نہیں معلوم ہوتی۔ ذرا سا غور کریں تو لفظ ”مصاحب“ پر نگاہ ڈھرتی ہے۔ اس کے ایک معنی تو متداول ہیں، کہ وہ شخص کسی رئیس یا بڑے آدمی کے یہاں حاضر باش ہو اور اس کی حیثیت کم و بیش ملازم کی سی ہو۔ دوسرے معنی ہیں، ”ہم صحبت“ یعنی برابری سے اٹھنے بیٹھنے والا، دوست، ہم نفس۔ اور تیسرے معنی ہیں ”مصاحب“ یعنی گفتگو کرنے والا۔ ظاہر ہے کہ تینوں معنی یہاں مناسب ہیں، کہ ابرو ہوا میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اب یہ دیکھیں کہ بادل پر ہوا کا عمل دو طرح کا ہوتا ہے۔ کبھی کبھی تو ہوا بادلوں کو اڑا لاتی ہے اور انھیں مجتمع کر کے کثیر بارش کا اہتمام کرتی ہے۔ کبھی کبھی جب ہوا بہت تیز ہو تو بادلوں کو منتشر کر دیتی ہے۔ یہی عمل آہ اور خشک کے درمیان ہوتا ہے۔ کبھی کبھی تو آہ کی شدت گریہ کو راہ دیتی ہے اور کبھی آہ کرنے سے دل ہلکا ہو جاتا ہے۔ اور خشک باری کی نو بہت نہیں آتی۔

”سجھاؤ“ کا لفظ بھی یہاں خوب ہے۔ ”باؤ“ اور ”سجھاؤ“ میں صنعت شبہ اشتقاق تو ہے ہی (کیونکہ دونوں میں ظاہری مماثلت ہے لیکن ان کی اصل مختلف ہے، دونوں میں کوئی اشتقاقی رشتہ نہیں) یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ آہ کے عمل کو (جو اوپر بیان ہوا) ”سجھاؤ“ (یعنی اچھی خصلت) کہا ہے۔ ”سجھاؤ“ کے معنی محض ”خصلت، عادت، ڈھنگ“ بھی ہیں، اور سین مضمون کے لاحقے کے باعث ”اچھی خصلت“ وغیرہ کے معنی بھی درست ہیں۔ میر حسن۔

مگر ہم نے خواہاں کا دیکھا سجھاؤ

کہ بگڑے سے دوتا ہو ان کا بناؤ

۳۵۰/۲ ”محید“ بمعنی ”سمندر“ ہے اور بادل میں پانی سمندر ہی سے آتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ کہنا بہت خوب ہے کہ بادل سے کبھو پانی پی کر آئے۔ یعنی اگر میرے رونے سے مقابلہ کرنا ہے تو پہلے میرے بحر خشک سے اکتساب آب تو کرے۔ یا پھر محض مشورہ ہے کہ بادل کتنا ہی تر ہو، وہ میرے رونے کی برابری نہیں کر سکتا۔ میرے گریہ کے آگے وہ خشک ہے۔ پہلے وہ پانی پی کر تر ہو لے، یا پر آب ہو لے، جب

مقابلہ ہونے کا دعویٰ کرے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بادل کو پانی پینے کی دلت دی جا رہی ہے، یعنی بادل کو پیغام بھیجا جا رہا ہے کہ اگر تم کو پانی پینا ہو تو آ جاؤ۔

”کسی کو پانی پلا دینا“ کے معنی ہیں ”کسی کو زک پہنچانا“ اور ”پانی پر بسر کرنا“ کے معنی ہیں ”تجلی سے بسر کرنا“ ان دونوں محاوروں کا بھی اشارہ مصرع ثانی میں ہے۔ ”پانی پیتو تو آؤ“ پر گمان گذرنا ہے کہ یہ بھی ”منہ و مہر کھن“ قسم کا محاورہ ہوگا، لیکن کسی لغت میں نہیں ملا۔ یہ ہو سکتا ہے کہ ”پانی پلا دینا“ سے اپنا محاورہ بنالیا ہو کہ اگر پانی پینا ہو یعنی زک اٹھانا ہو تو آ جاؤ۔

۳۵۰/۳ ”ممشوق کو“ اسے تو جہول سے قریب ہے ”کہہ کر مخاطب کرنا“ اور اس سے کہنا کہ آنکھوں میں آ جاؤ بہت خوب ہے۔ یہ کنا یہ بھی ہے کہ ”ممشوق دل کے اندر تو ہے لیکن نظر سے دور ہے۔“ مصرع ثانی میں لفظ ”دکھاؤ“ (یعنی ”دونا صلہ جہاں تک نظر جاسکے“) بہت تازہ اور بدیع ہے۔ میر نے اسے ایک اور جگہ بھی لکھا ہے۔

تھا جہاں تک آب دریا کا بہاؤ

تھا وہیں تک اس چراغاں کا دکھاؤ

(در بیان ہولی)

سوال یہ ہے کہ اس بات سے کیا مراد ہے کہ عاشق کی آنکھ سے بھی بہت دور تک دکھاؤ ہے؟ اس کی سب سے دلچسپ توجیہ تو یہ ہے کہ چونکہ ”ممشوق کو آنکھوں سے دور بیان کیا ہے، اس لئے یہ فرض کر سکتے ہیں کہ وہ کہیں میر، تفریح میں مصروف ہے۔ لہذا اس کو پھسانے کے لئے کہا کہ آنکھوں میں آن بیٹھو۔ یہاں سے بھی دور تک کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ عاشق کو اپنی وحشت میں طرح طرح کی چیزیں دکھائی دیتی ہیں، ہر چیز میں نیا نقشہ نظر آتا ہے، لہذا عاشق کی آنکھ سے دیکھی جائے تو دنیا اور ہی طرح کی معلوم ہوگی۔ تیسری بات یہ کہ کسی بھی اونچی جگہ پر نہیں تو حد نظر وسیع ہو جاتی ہے۔ عاشق کی آنکھ میں نہیں گئے تو بھی یہی ہوگا۔ قریب اور دور کی رعایت بھی پر لطف ہے، دلچسپ شعر ہے۔

۳۵۰/۴ ”تھیا“ برسات کے مینے کا ایک پختہ ہے جس میں پانی بہت برساتا ہے۔ چنانچہ جب بارش



کثرت سے ہوا اور لگا تار ہو تو کہتے ہیں ”تھیا برس رہی ہے“۔ جہاں پانی گہرا اور دھواں کے بارے میں کہتے ہیں ”ہاتھی ڈبا پانی ہے“۔ ”تھیا“ اور ”ہاتھی کا ڈبا“ میں دلچسپ رعایت ہے۔ اس شعر سے یہ بات پھر ثابت ہوتی ہے کہ روئے کا ذکر کا، کی غزل میں اظہار واقعہ سے زیادہ مضمون آفرینی کے مسئلے کی چیز تھا۔ اور یہ بات بھی پھر ثابت ہوتی ہے کہ کیسا ہی مضمون ہو، میر رعایت لفظی سے چوکتے نہیں۔ اس کے ذریعہ شعر میں معنوی تہ تو پیدا ہوتی ہی ہے، مضمون میں بھی خوش طبعی آ جاتی ہے۔ اور یہ بات بھی کھلتی ہے کہ غزل میں دردناکی، یاس و حرماں، یا کسی بھی جذبے سے پہلے مضمون آفرینی کا پہلو نظر میں رکھنا چاہئے۔ جو ”دردناک“ شعر کا کام ثابت ہوتے ہیں، وہ دراصل مضمون کی ناکامی ہوتی ہے۔

مزید رعایتیں ملاحظہ ہوں: آنکھوں، پیش نظر، آنکھوں، ہل۔ لفظ ”ہل“ کے معنی ”ارد و لغت، تاریخی اصول پر“ (ترقی اردو بورڈ، کراچی) میں ”ہلک کی تخفیف“ لکھے ہیں۔ پائیس نے اس کے معنی ”آنکھوں کا ہلچا“ بتائے ہیں۔ دونوں صورتوں میں آنکھوں کی رعایت ظاہر ہے۔ برسیل تک کہ یہ عرض کر دوں کہ پائیس نے درست معنی لکھے ہیں، ”ارد و لغت“ نے لفظ ”ہلک“ فارسی ہے اور فارسی میں اس کی تصغیر راجح نہیں، نہ ”ہل“ اور کوئی اور لفظ۔ بلکہ اگر تصغیر فرض ہی کرتا ہی تو ”ہلک“ کو ”ہل“ کی تصغیر فرض کرتا تھا، کیونکہ کاف کا لاحقہ فارسی میں تصغیر کے لئے آتا ہے۔

تاخ نے میر سے استفادہ کر کے کہا ہے، لیکن ”تھیا“ اور ”ہاتھی ڈبا“ کو انھوں نے ہاتھ نہیں لگایا۔

ایسے مری مڑہ کے ہیں بادل بھرے ہوئے

ہل مارتے میں دیکھے ہیں جل قفل بھرے ہوئے

آخری بات یہ غور کر لیجئے کہ میر نے ”آنسو کا جھڑ“ نہیں کہا، ”آنکھوں کا جھڑ“ کہا۔ اس طرح استفادہ بھی پیدا ہو گیا اور بادل سے مناسبت بھی بن گئی۔ کیونکہ آنکھ اور بادل دونوں سیاہ اور نرم ہوتے ہیں۔

۳۵۰/۵ خون کا بہاؤ دل کی طرف ہوتا ہے، کیونکہ جسم کا سارا خون دل میں آتا ہے اور دل اسے پھر جسم میں واپس کر دیتا ہے۔ یہ طبی اصول (کہ خون سارے جسم میں دوڑتا ہے اور دل اس کا منبع ہے) انگریز سائنس دان ہاروی سے بہت پہلے مصری حکیم ابن سینا نے دریافت کر لیا تھا۔ جب نہیں کہ میر اس

دریافت سے واقف رہے ہوں۔ مصرع ثانی کا مضمون واقعیت سے بھرپور اور دلچسپ ہے، لیکن اس سے جو نتیجہ نکلا ہے وہ اور بھی تازہ ہے۔ سینے میں زخم ہے، دل سینے میں ہوتا ہے، اور دل کی ہی طرف کھینچ کھینچ کر سارا خون چلا آ رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں سارا خون بدن سے بہ جائے گا اور زخم اچھا نہ ہوگا، بلکہ زخمی کی موت ہو جائے گی۔

ایک مضمون یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میرا سارا خون تو دل کی طرف جاتا ہے (شاید اس کے لئے آنسو بن کر نکلے) ایسی صورت میں سینے کا زخم اچھا کس طرح ہو؟ یہ بھی طبی مسئلہ ہے کہ اگر کسی جگہ کا خون ٹنک ہو جائے تو وہ حصہ جسم بالکل مردہ ہو جاتا ہے۔ اور اگر وہاں زخم ہو تو زخم پھر مندمل نہ ہوگا۔

”خاطر“ کے معنی چونکہ ”دل“ کے بھی ہیں، اس لئے ”سینہ“ اور ”دل“ کے ضلع کا لفظ ہے۔ میر کے یہاں طبی معلومات پر مبنی دوسرے شعروں کے لئے دیکھئے ار ۶۳ اور ار ۱۱۱۔

۳۵۰/۶ یہ شعر رعایت لفظی، اور شاعری بطور لسانی تکمیل کا شاہکار ہے اور اس اصول کو دوبارہ مستحکم کرتا ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری میں بنیادی چیزیں مضمون اور معنی ہیں، جذبہ، احساس اور تجربہ وغیرہ نہیں۔ شاعر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ مضمون (جو استعارے پر مبنی، اس لئے ہر حال جذبہ اور تجربہ وغیرہ پر مبنی ہوتا ہے، یا جذبہ اور تجربہ وغیرہ کو قاری کے ذہن میں پیدا کرتا ہے) ممکن حد تک تازہ ہو اور معنی ممکن حد تک وسیع ہو۔ میر، غالب، انیس، اقبال جیسے بڑے شعرا نہ صرف یہ کہ پاکسن (Roman Jacobson) کے الفاظ میں زبان پر (Organised violence) روا رکھتے ہیں۔ بلکہ بارت (Roland Barthes) کے الفاظ میں زبان کو (disfigure) کرنے سے بھی نہیں گھبراتے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں میر نے ”کانڈ“ کی رعایت سے ”چغ و تاب“ کی جگہ بے تکلفی سے ”چغ تاؤ“ رکھ دیا ہے۔ (کانڈ کے بڑے ورق کے لئے ”تاؤ“ کا اصطلاحی لفظ مستعمل ہے)۔

اس شعر میں صرف ”کانڈ اور تاؤ“ کی ہی رعایت نہیں ہے۔ مندرجہ ذیل مزید رعایت ملاحظہ ہوں۔ بے تابی، چغ = تاب، چغ = اینٹنا وغیرہ (جیتا بی چغ، مار (چغ و خم جانا سانپ کی صفت ہے) قلم کو انقی کہا، کیونکہ وہ سیاہ ہوتا ہے اور روشنائی بھی سیاہ ہوتی ہے (جیسے قلم رساںپ کا زہر فرض کرتے ہیں) اس اعتبار سے کانڈ کو مثل مار چغ و تاب میں دکھایا۔ ”سراسر“ میں سانپ کے سر سرنے کی آواز ہے۔ پھر



بعض سانچوں کے ذریعے ہوتے ہیں کہ ان کے کائے ہوئے پر شج طاری ہو جاتا ہے۔ اسی طرح افہی خاصہ جب کاغذ پر چلا تو کاغذ میں شج (= سچ و تاب) آ گیا۔ روشنائی کا استعارہ چونکہ زیر ہے، اس لئے جب روشنائی نے کاغذ پر اثر کیا (یعنی اپنے نقش چھوڑے) تو کاغذ پر اس کا اثر لازمی تھا۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ کاغذ کا سچ و تاب محض مبالغہ نہیں ہے۔ پرانے زمانے میں، جب لفظ کے کاروان نہ تھا، خط کا مضمون پوشیدہ رکھنے کے لئے کاغذ کو طرح طرح کا سچ دیتے تھے۔ کبھی چڑیا کی شکل میں کاغذ کو موڑتے تھے، کبھی کٹی کی شکل میں، کبھی اسے اٹھ کر لمبی سی لیرے دار بنی بنا دیتے تھے۔ اس طرح دیکھیں تو اصل مضمون حسن تعلیل پر مبنی ہے، کہ خط لکھنے کے بعد کاغذ کو سچ دے کر موڑا، لیکن تعلیل یہ کی کہ مار قلم نے جب کاغذ پر اپنا کام دکھایا تو کاغذ کو بھی سانپ کی طرح سچ و تاب آ گیا۔

تجلیل جالبی نے ایک بار مجھ سے کہا کہ میر کا یہ دوغزل ہے تو دلچسپ، لیکن ذرا خام کارا نہ ہے۔ ان کی مراد غالباً یہ تھی کہ اس میں رعایت اور مضمون آفرینی بہت ہے۔ لیکن رعایت اور مضمون آفرینی کا ہوا کلام کی خامی نہیں بلکہ اس کی پختگی کی دلیل ہے۔

ناخ نے قلم کو عصائے موسیٰ اور رقیب کو افہی بنا کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔ لیکن میر کی سی رعایتیں نہیں ہیں۔

ہو اگر سحر بیاں دشمن افہی صورت

قلم اپنا بھی عصائے کف موسیٰ ہووے

”سحر بیاں“ کا لفظ البتہ مضمون سے غضب کی مناسبت رکھتا ہے اور مصرع ثانی کی کثرت الفاظ (یعنی ”عصائے موسیٰ کے بجائے“ ”عصائے کف موسیٰ“) کو بھی گوارا بنا دیتا ہے۔

شیر میں زیر درختاں کیا رہوں میں برگ بند

ہو نہ صحرا نے مری گنجائش اسباب ہو

۳۵۱/۱ یہاں ”بگ بند“ کا لفظ اتنا زبردست ہے کہ اس نے مضمون کی خوبی کو ڈھک لیا ہے۔ لغوی معنی میں ”بگ بند“ وہ شخص ہے جو چبوں کے جھنڈ میں خود کو قید پاتا ہے۔ شیر کے درختوں، بانوں اور سرگاہوں میں گھومنے پھرنے والا وہ اپنے خود کو قیدی محسوس کرتا ہے۔ جب تک صحرا نہ ہو، بھلا اس کے اسباب ہنوں (ہنوں سامانی) کے لئے گنجائش کہاں سے نکلے کہ وہ خاک اڑاتا پھرے؟

اصطلاحی معنی میں ”بگ بند“ بمعنی ”قلندر“ ہے، کیونکہ قلندر لوگ درخت کی چھال اور چبوں سے جسم ڈھکتے تھے۔ (”بہارِ نجم“) اس طرح ”بگ بند“ دوہرا استعارہ ہے۔ اصطلاح خود استعاراتی جہت رکھتی ہے، اور درختوں، بانوں میں خود کو قیدی محسوس کرنے والا گویا چبوں میں بند ہے۔ اس طرح کا استعمال میر و غالب کی خاص ادا ہے، کہ لغوی معنی بھی درست، اور استعاراتی معنی بھی درست۔ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز بھی ادا جواب ہے۔ مصرع ذرا مابیت سے بھر پور ہے اور اس کے دو معنی بھی ہیں۔ (۱) نہ صحرا ہوگا نہ مری گنجائش اسباب ہوگی۔ (۲) جب تک صحرا نہ ہو، میری گنجائش اسباب نہ ہوگی۔ مصرع اولیٰ کے انشائیہ میں بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ”کیا“ محض استفہام انکاری یا (rhetorical question) ہے، یعنی بھلا کیا فائدہ، کیا حاصل، کس مقصد سے، میں شیر میں زیر درختاں برگ بند رہوں؟ دوسرے معنی میں سادہ استفہام ہے کہ کیا میں شیر میں زیر درختاں برگ بند رہوں؟ خوب شعر ہے۔

”گنجائش اسباب“ اور شعر زیر بحث کے مضمون کو میر نے یوں بھی قلم کیا ہے۔

کیا شیر میں گنجائش مجھ ہے سرو پا کو ہو

اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسبابی

(دیوان اول)

## دیوان چہارم

ردیف واؤ

۳۵۲

دم کی کشش سے کوشش معلوم تو ہے لیکن  
پاتے نہیں ہم اس کی کچھ طرز جستجو کو

۳۵۲/۱ اس شعر کا مضمون (خدا و معشوق کی جستجو) یوں تو عام ہے، لیکن یہاں جس نئے روپ اور جس نئے معنی کے ساتھ آیا ہے اس نے اس کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ میر کا کام اپنی جگہ پر پوری ایک دنیا ہے، لیکن اس دنیا میں بھی ایسا نو کھا، ایسا نو کھا نقشہ کم نظر آئے گا۔ جیسا اس شعر میں ہے۔

سب سے پہلے لفظ ”کوشش“ پر غور کریں۔ اس کا مصدر ”کوشیدن“ ہے۔ جس کے معنی ہیں ”سعی و جہد کرنا“۔ اس کا حاصل مصدر ”کوشش“ بھی ہے اور ”کوشہ“ یا ”کوشہ“ بھی۔ آخر الذکر کے معنی ہیں ”وہ چیز جو کسی کوشش کے نتیجے میں حاصل ہو۔“ ”موارد المصادر“ از علی حسین خاں سلیم (جہاں تک سوال ”جہد“ کا ہے تو یہ لفظ ”کوشش“ کا مرادف ہے۔ لیکن اس کے معنی ”توانائی“ اور ”رنج“ بھی ہیں۔ موخر الذکر دو معنی فارسی میں شاذ ہیں۔ لیکن ”سعی“ کے بہت سے معنی ہیں اور ان میں حسب ذیل معنی ”کوشش“ سے علاقہ رکھتے ہیں۔ (۱) کوشش کرنا (۲) کوئی کام کرنا، کچھ حاصل کرنا (۳) دوڑنا (۴) جلد چلا جانا۔ (”منتخب اللغات“ از عبد الرشید الحسنی) فارسی ”کوشش“ میں ان سب معنی کی جھلک کم و بیش واضح ہے۔

”برگ بند“ کو دیوان ششم میں بھی باندھا ہے

میں برگ بند اگرچہ زیرِ شجر رہا ہوں

مکب = ذلت آمیز

فقر مکب سے لیکن برگ و نوا نہیں ہے

یہاں بھی رعایتیں ہیں، لیکن معنی کا کچھ لطف نہیں۔ ”فقر مکب“ کے لئے کوئی دلیل نہیں دی،

اس لئے معنی کمزور ہو گئے۔



مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں مصرع اولی کے لفظ ”کوشش“ اور مصرع ثانی کے لفظ ”جستجو“ میں کئی طرح کی مناسبتیں نظر آتی ہیں۔ کوشش خود جستجو ہے، یا جستجو خود کوشش ہے۔ دونوں میں کچھ نہ کچھ پانے یا حاصل کرنے کا اشارہ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کا استعارہ ہیں۔ دونوں ہی میں ارادے اور قوت کو دخل ہے۔ یعنی اگر ارادہ نہ ہو اور روح قوی نہ ہو تو نہ کوشش ہوتی ہے اور نہ سعی۔ ”سعی“ سے مشابہ لفظ ”سعی“ کے معنی ہیں ”ساجانا“ (”وسعت“ اسی سے مشتق ہے) ممکن ہے فارسی والوں نے ”سعی“ اور ”سعی“ کی اس مشابہت کے باعث ”کوش“ یا ”گوش“ میں سائی کا مفہوم بھی ڈال دیا ہو۔ ”موارد المصائر“ میں اس طرف اشارہ ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر کے شعر میں کوشش کے معنی ”موجود ہونا“ بھی ہو سکتے ہیں۔ اس ضمن میں عربی کا یہ قول ”موارد المصائر“ میں درج ہے: لا یسعی فی الارض ولا فی السماء ولكن یسعی فی قلوب المؤمنین۔ ”سعی“ بمعنی سانا عربی میں نہیں ہے۔ لہذا ممکن ہے کہ اصل میں ”لا یسعی“ ہو اور صاحب ”موارد المصائر“ سے یا ان کے کاتب سے سہو ہو گیا ہو۔ بہر حال ”موارد“ میں اس قول کے معنی براہ راست تو نہیں بیان ہوئے ہیں لیکن مستطیع یہی ہوتا ہے کہ ”یسعی“ (اگر اصل میں ”یسعی“ ہی ہے، ”یسعی“ نہیں ہے۔) کے بھی معنی ”سانا“ کے ہیں۔ (دو نہ زمین میں سانا ہے اور نہ آسمان میں سانا ہے۔ لیکن سانا ہے تو مومنوں کے دل میں۔) درد کا شعر اسی مقولے پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پاسکے

میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ ”سعی“ بمعنی ”کوشش“ اور ”سعی“ بمعنی ”سانا“ دونوں کے اثر سے ہی فارسی والوں نے ”کوش“ یا ”گوش“ میں ”سائی“ کا مفہوم ڈال دیا ہوگا۔

”سعی“، ”سعی“، ”کوشش“ ان الفاظ پر بحث اس لئے ضروری تھی کہ اس کے بغیر میر کے شعر کی بعض جہیں کھلتی نہیں۔ ملاحظہ ہو مصرع اولی میں حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ”دم کی کشش“ (یعنی ”سانس کی آمد و شد“) سے یہ پتہ تو لگتا ہے کہ ہم اس کو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ (۲) اس سے یہ پتہ تو لگتا ہے کہ ہم نے اسے حاصل کر لیا، یعنی وہ ہم میں سلایا ہوا ہے۔ (۳) سانس کی آمد و شد سے معلوم تو ہوتا ہے کہ وہ ہم کو پانے کی کوشش میں ہے۔ (۴) یعنی ہمارا وجود اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ہمیں پانا چاہتا ہے۔

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ہم سانس لیتے ہیں، اس سے یہ یقین ثابت ہے کہ ہم اس کو پانے کی سعی کر رہے ہیں۔ (۲) لیکن اس کو پانے کا صحیح طریقہ کیا ہے، یہ ہم کو معلوم نہیں۔ (۳) سانس کی آمد و شد سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہمیں پانے کی کوشش میں ہے۔ لیکن ہم یہ نہیں سمجھ پاتے کہ کوشش کا یہ طریقہ کیا ہے؟ (۴) یا، ہماری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ وہ ہمیں پانے کی کوشش کس طرح کر رہا ہے؟ ہماری سانس چل رہی ہے، اس سے کوشش کا وجود تو ثابت ہوتا ہے۔ لیکن یہ نہیں کھلتا کہ کوشش کس طرح ہو رہی ہے؟

سوال یہ ہے کہ سانس لینے سے یہ کیونکر ثابت ہوتا ہے کہ ہم اس کو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یا وہ ہم کو پانے کی کوشش میں ہے؟ اس کا مندرجہ ذیل جواب ممکن ہے۔ (۱) عام حالات میں، سانس لینا خود کار عمل ہے۔ لیکن سانس چڑھ جاتی ہے تو ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے۔ ”دم کی کشش“ سے مراد ہے ”سانس پھولنا“ یا اس بات کا احساس ہو جانا کہ ہم سانس لے رہے ہیں۔ ایسا چونکہ اس وقت ہوتا ہے جب محنت کا کام یا بھاگ دوڑ کریں، لہذا ثابت ہوا کہ دم کی کشش سے معلوم ہوتا ہے کہ ہم کسی کی تلاش میں ہیں یا کوئی ہماری تلاش میں ہے۔ (۲) سانس لینا براہ راست زندہ رہنے کے، اور ہمارا زندہ رہنا (وجود میں آنا) ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ ہم کسی کی تلاش میں ہیں، یا کوئی ہماری تلاش میں ہے۔ کیونکہ وجود کا مقصود ہی ہے کہ انسان کسی اور ہستی میں ضم ہو جائے۔ (۳) سانس بدن میں آ جا رہی ہے، اس کا مطلب ہی یہ ہے کہ کوئی کسی کی تلاش میں ہے۔

ایک اور مفہوم یہ ہے کہ وہ ہمیں تلاش کر رہا ہے، یہ بات تو ہم سمجھتے ہیں، لیکن اس کا یہ طرز جستجو کیا ہے (کہ سانس کی آمد و شد کے ذریعہ وہ ہم کو تلاش کر رہا ہے) یہ بات ہم پر کھلی نہیں۔ یعنی اس طرح جستجو کرنے میں کیا مصلحت ہے، یہ بات ہم سمجھتے نہیں (”پانا“ = ”سمجھنا“).

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ منظم کا لہجہ کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس میں حیرت، استعجاب اور بے یقینی بھی ہے اور تنجیدگی اور محرومی بھی، تھوڑی سی شکایت بھی ہے کہ کوشش کرنا تو مقدر دیکھ رہا ہے، لیکن یہ نہیں بتایا کہ کوشش کا اصل طریقہ کیا ہو؟ یا پھر یہ کہ وہ ہمارے پانے کی کوشش تو کر رہا ہے، لیکن یہ ظاہر نہیں کہ کوشش اس طرح کیوں ہے، اور وہ کامیاب کیوں نہیں ہوتی؟

”کشش“ کے معنی محض انغوی طور پر ”کھینچنا“ (To Pull) مراد لئے جائیں تو معنی یہ بننے



ہیں کہ سانس ہم کو کھینچنے لئے جاری ہے۔ (لہذا ثابت ہوتا ہے کہ ہم کوشش = سعی و تلاش میں ہیں۔) بنیادی بات بہر حال یہ ہے کہ کوئی کسی کی تلاش میں ہے، لیکن یہ تلاش لامتناہی معلوم ہوتی ہے۔

آخری معنی یہ کہ یہ بات تو ہمیں معلوم ہے کہ دم کی آمد و شد دراصل کوشش کی علامت ہے، یعنی سانس برابر ہے زلیست کے، اور زلیست کا مطلب ہے وجود اور وجود کا ثبوت ہے حرکت (= سعی و کوشش) اصل وجود چونکہ ایک ہی ہے، اس لئے ہمارا وجود دلیل اس بات کی ہے کہ اس کو وجود مطلق سے کوئی تعلق ہے۔ یہ تعلق یا تو طلب کا ہو گا یا مطلوب کا ہو گا۔ لیکن سانس چونکہ محسوس نہیں ہوتی (عام حالات میں) اس لئے اگرچہ ہمیں عقلی طور پر تو معلوم ہے کہ کوشش ہو رہی ہے، لیکن یہ کوشش ہمیں محسوس نہیں ہوتی، ہم اس کو پاتے نہیں (یعنی وہ ہمارے ادراک میں نہیں آتی)۔

اس طرح اس سادہ سے شعر میں ہم ورجا، یقین و تشکیک، شکایت و اطمینان، تجر و تقلب، سب یکجا ہو گئے ہیں۔ فرانسیسی مفکر اور صوفی بلیز پاسکل (Blaise Pascal) کا قول ہے کہ اگر تو میرے وجود پر قابض نہ ہوتا تو پھر مجھے تو تلاش بھی نہ کرتا:

Thou would not seek Me if thou didst not possess me

فرق یہ ہے کہ پاسکل نے خود کو بھی (Me) Capital letter میں بیان کر کے طالب و مطلوب کو ایک کر دیا اور میر کے یہاں دونوں وجود ایک ہیں، لیکن ایک مقام وہ ہے جہاں طالب بھی مطلوب بن جاتا ہے۔ حضرت سرمد شہید کہتے ہیں۔

سرمد اگرش و فاست خود می آید  
گر آمد نفس رداست خود می آید  
بیودہ چھا درپے او می گردی  
ہنشین اگر خداست خود می آید  
(اے سرمد، اگر اس میں وفا ہے تو وہ خود  
ہی آئے گا۔ اگر اس کا آنا مناسب ہے تو  
وہ خود ہی آئے گا۔ تم بیکار اس کے پیچھے  
پیچھے کیوں مارے مارے پھرتے ہو؟

منہو، اگر خدا ہے تو خود ہی آئے گا۔

پاسکل کا قول باطنی اور اسرار کی نوعیت کا ہے۔ میر اور سرمد کے یہاں صوفیانہ ابعاد کے ساتھ ساتھ دلکش انسان پن ہے۔ سرمد کے یہاں بھی معنی کی تہیں ہیں، لیکن میر جتنی نہیں۔ پھر میر کے لہجے میں پراسرار ابہام ہے۔ اس شعر کو دہریہ سننے تو کہے یہ میر سے دل کی بات ہے۔ صوفی سننے تو کہے میر سے دل کی بات ہے۔ ایسے شعر تمام زندگی میں دہریہ چار بار ہوتے ہیں، اور وہ بھی جب میر جیسا شاعر ہو۔

اتنا سب لکھ جانے کے بعد خیال آیا کہ شعر میں ایک مفہوم اور بھی ہے۔ اگر مصرع ثانی کے نسخے سے لفظ ”کچھ“ کو اہمیت دی جائے تو معنی یہ بنتے ہیں کہ دم کی کشش کے باعث ہمیں یہ بات معلوم تو ہے کہ کوئی ہمیں پانے کی کوشش میں ہے، لیکن اس کے طرز جستجو کو ہم کوئی خاص قابل اہمیت نہیں سمجھتے۔ (اسے کچھ نہیں پاتے، یعنی اسے بہت معمولی سمجھتے ہیں۔) مراد یہ ہے کہ اگر جستجو واقعی موثر ہوتی تو وہ ہمیں اب تک ڈھونڈ چکا ہوتا۔ (اس اعتبار سے بھی ”پانا“ بمعنی ”سمجھنا“ ہے۔)



۳۵۳

اے آہوان کعبہ نہ ایندو حرم کے گرد  
کھاؤ کسی کی تنق کسی کے شکار ہو

۳۵۳ اپنے قلندرانہ طعنے، انشائیہ انداز بیان اور اس مضمون کی وجہ سے اگر دل میں درد مند کی نہ ہو تو آہوئے حرم جیسا مقدس وجود بھی ہیکمل ہے، یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ لیکن اس میں معنی اور اسلوب کی بعض باریکیاں اور بھی ہیں جن پر نظر فوراً نہیں جاتی۔ پہلی بات تو یہ کہ جو لوگ بلاغت کے اصولوں سے روائی قسم کی میکانیکی واقفیت رکھتے ہیں، ان کے نزدیک مصرع ثانی میں حشو ہے، کیونکہ (ان کے خیال میں) ”کھاؤ کسی کی تنق“ اور ”کسی کے شکار ہو“ ہم معنی ہیں۔ بہت سے بہت یہ کہہ دیا جائے گا کہ چونکہ اس نگرار سے لطف پیدا ہو رہا ہے اس لئے حشو تو ہے لیکن طبع ہے۔ (حشو قبیح وہ لفظ جو بالکل بے کار ہو، حشو متوسط وہ لفظ جو نہ کارآمد ہو، نہ بیکار ہو اور حشو طبع وہ لفظ جو کر رہو لیکن اس کے ذریعہ کوئی فائدہ حاصل نہ ہوتا ہو۔)

واقعہ یہ ہے کہ اس شعر میں حشو نہیں ہے۔ اور دوسری اہم بات یہ کہ حشو طبع اور حشو متوسط کی انواع اصل میں مہمل ہیں۔ اگر کوئی لفظ بیکار ہے تو وہ حشو ہے اور اگر وہ کارآمد ہے تو حشو نہیں ہے۔ کلام میں حشویا تو ہوگا، یا نہ ہوگا۔ مثلاً میر کے زیر بحث مصرعے میں ”کھاؤ کسی کی تنق“ اور ”کسی کے شکار ہو“ مختلف معنوی ایجاد و اسلاکات کے حامل ہیں۔ ”تنق کھانا“ زخمی ہونے کے طبیعی اور جسمانی عمل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ”شکار ہونا“ گرفتار ہونے، یا بے بس ہو جانے، یا کسی سے نقصان اٹھانے، یا محکوم ہونے کا تاثر رکھتا ہے۔ کسی کا شکار ہونا، یا حالات کا شکار ہونا وہ معنی نہیں رکھتا جو کسی کی تنق کھانا یا حالات کی تنق کھانا میں ہیں۔ (حالات کی تنق تو کم و بیش مہمل ہے۔) یا مثلاً ”کم زور لوگ طاقتور لوگوں کا شکار ہوتے ہیں۔“ کا مضموم وہ نہیں ہے جو ”کم زور لوگ طاقتور لوگوں کی تنق کھاتے ہیں“ کا ہے۔ لہذا میر کے مصرعے میں حشو بالکل نہیں ہے۔

اگلا نکتہ ملاحظہ ہو۔ کسی کی تنق کھانے یا کسی کے شکار ہونے کے بعد کیا حاصل ہوگا، یہ بات مقدور چھوڑ دی ہے۔ اس طرح امکانات کا ایک سلسلہ پیدا کر دیا ہے:

- (۱) تب تم کسی قابل ہو گے۔
- (۲) تب تم مکمل ہو سکو گے۔ ابھی تو ادھورے ہو۔
- (۳) تب تمہیں پتہ لگے گا کہ عشق کیا ہے۔
- (۴) تب تمہیں معلوم ہوگا کہ زندگی کیا چیز ہے؟

اس مضمون کو بہت مختلف انداز میں دیکھنا ہو تو ملاحظہ ہو ۱۵۵/۲۔ ”شکارِ جہنم“ میں اس بات کو ذرا ہلکے انداز میں کہا ہے۔

اٹھا کر نہ یک زخم شمشیر اس کا  
غزال حرم نے اٹھائی ملامت

شعر زیر بحث میں لفظ ”اینڈو“ بہت خوب ہے۔ ”اینڈو“ کے عام معنی ہیں ”اتر کر چلنا، اکر کر چلنا یا اکر کرنا“ و انداز دیکھا۔ ”چونکہ سستی میں انگریزی لینے کو بھی ”اینڈو“ کہتے ہیں، اس لئے عام طور پر اس لفظ کو سستی اور تاک کے مضمون کے ساتھ بانداھا گیا ہے۔

برنگ تاک اینڈو تا پھرے ہے جہاں تو باغ جہاں میں سودا  
میں کیا کہوں واں سے وہ وہ سیر کر گئے ہیں گذار اپنا  
جان نہ تنہا جنوں کے غم سے ہنوز چھاتی پہ کھائے ہے گل  
رکھے ہے اب تک ہزار جا سے روش بھی سینہ دکار اپنا  
(سودا)

اینڈو تا تھا تیرے مستوں کی طرح سے باغ میں  
صاحب کیفیت اپنے سلسلے میں تاک تھا

(آتش)

جیسا کہ ظاہر ہے، دونوں کے یہاں معنی پوری طرح آگئے ہیں، لیکن کوئی نئی جہت یا تہ نہیں ہے۔ میر نے آہوان کعبہ کو اینڈو تا دکھا کر ان کا غرور و ناز بھی دکھا دیا، اور یہ بھی ظاہر کر دیا کہ یہ سب

اتراہٹ اور اکڑ جھوٹی ہے، کیونکہ (۱) اگر کسی کی تجھ کھائی ہوتی تو اینڈنا بھول جاتے۔ یا (۲) اگر تجھ کھا کر اینڈتے تو ایک بات بھی ٹھہر مہا بات کا موقع تھا۔ اس وقت تو محض خالی خالی اکڑ ہے۔

”حرم کے گرد“ کا فقرہ بھی خوب ہے۔ کیونکہ آہوان کعبہ جب تک حرم کے گرد رہیں گے، محفوظ رہیں گے۔ لہذا وہ پہلے حرم کے محاذ سے ٹکریں، کوچہ و صحرائیں آوارہ ہوں، پھر اس لائق ہوں کہ شکار کئے جائیں۔ صحیح معنی میں بڑا شعر ہے۔

آل احمد سرور نے اس شعر پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”انسانیت کے لئے میر نے اپنے زمانے کی مروجہ اصطلاح ”عشق“ سے کام لیا ہے، جو آدمی کو خود غرضی اور مفاد کے دائرے سے نکال کر ایک بڑے مقصد، مشن یا مسلک سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے جو آخر زندگی کے لئے ایک روشنی بن جاتی ہے۔“ سرور صاحب کا نکتہ شعر کے معنی کا ایک پہلو بیان کرتا ہے، لیکن اخلاقی فکر کا جتنا دباؤ سرور صاحب نے اس شعر میں دیکھا ہے، اتنا اس میں غالباً ہے نہیں، شعر کو بہر حال ایک ہی معنی تک محدود رکھنا مناسب نہ ہوگا۔ یہ شعر زندگی کے تجربے کے بارے میں ہے، مقصد، مشن، مسلک، جس کا محض ایک حصہ ہیں۔

۳۵۴

طالع و جذب و زاری و زر و زور  
عشق میں چاہئے ارے کچھ تو

۹۷۵

۱/ ۳۵۴ میر نے اس مضمون کا محدود پہلو کئی بار بیان کیا ہے

نہیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ حمول  
شاید پرستیوں کا اہم پاس زر کہاں ہے

(دیوان دوم)

غریبوں کی تو پگڑی جاسے تک لے ہے اترو تو  
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

(دیوان چہارم)

حق یہ ہے کہ دونوں ہی شعر بہت اچھے ہیں۔ ان کی خاص صفت یہ ہے کہ میر نے یہاں عشق کی دنیاوی حقیقت سے آنکھیں چار کی ہیں، اس کو یعنی اور روحانی سطح پر نہیں رکھا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں یہ پہلو اور بھی نمایاں ہے، کیونکہ یہاں زر کے علاوہ اور بھی امکانات و شرائط کا ذکر کیا ہے، اور سب ہی میں وہی دنیا دارانہ، ارضی پہلو ہے۔

تقدیر اچھی ہو تو سب سے بڑی بات ہے، پھر عشق صادق نہ بھی ہو تو بھی کام چل جائے گا۔ یا اگر معشوق اتنی دور ہو کہ اس سے ملنا محال لگتا ہو تو بھی اگر تقدیر یا دور ہوگی تو کامیابی ہوگی۔ اگر تقدیر نہ ہو تو پھر جذب دل اتنا زبردست اور باقوت ہو کہ معشوق کو کھینچ آئے۔ اگر یہ بھی نہ ہو تو آہ و زاری اس قدر زبردست ہو کہ معشوق کا دل پہنچ جائے جیسا کہ دیوان چہارم ہی میں ہے۔

دل نہیں درد مند اپنا میر  
آہ و نالے اڑ کریں کیوں کر



اگر یہ سب بھی نہ ہو تو دولت ہو کسای پر اس کو جھالیں اور اگر لہجہ اور نہ ہو تو زور ہو، کہ دھونس اور دبے سے کام لے کر معشوق کو اٹھو اٹھا لیں۔ یا پھر ”زور“ کے معنی ”جسمانی زور“ بھی ہو سکتے ہیں کہ بدن ایسا زور دار ہو کہ معشوق کا دل خود ہم آغوشی کو چاہے، جیسا کہ فضیل جعفری کے زبردست شعر میں ہے

اندازہ کرو خود کا کبھی اس سے مجز کر  
طاقت ہے بدن میں تو خفا ہونے نہ دے گی

اب بعض پہلو اور ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں کی مختلف اسماؤ کا عطف کے ذریعہ جوڑے گئے ہیں۔ کوئی فعل نہیں ہے۔ اس لئے مصرع رداں اور بر جہت تو ہو ہی گیا ہے، اس میں ڈرامائی تناؤ بھی ہے، کیونکہ توقع ہوتی ہے کہ ان چیزوں کو اگلے مصرعے میں کس طرح مربوط کیا گیا ہوگا؟ پھر دوسرے مصرعے میں انتہائی بے تکلف اسلوب ہے۔ اس بے تکلفی کے باعث شعر روزمرہ زندگی کے قریب تو آ ہی گیا ہے، لیکن لہجہ میں کئی کیفیات بھی در آئی ہیں: جھنجھلاہٹ، مشورہ، نصیحت، خود کلامی، ایک طرح کی مایوسی (کیونکہ یہ بات بھی واضح ہے کہ مستحکم مخاطب ان تمام چیزوں سے عاری ہے جن کا ذکر مصرع اولیٰ میں ہے۔) لفظ ”ارے“ اس بے تکلفی اور کثیر المعنویت میں لطف پیدا کر رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر کا مستحکم خود معشوق ہی ہو اور وہ عاشق سے طنزیہ کہہ رہا ہو کہ تمہارے پاس ہے ہی کیا جس کے بل بوتے پر عشق کرنے چلے آئے ہو؟ عشق میں چاہئے ارے کچھ تو۔ آخری امکان یہ ہے کہ یہ، اور اس طرح کے تمام اشعار میں عشق میں کامیابی، یا معشوق کا حصول، محض کامیابی (یعنی دنیاوی کامیابی) کا استعارہ ہو۔ اب مضمون یہ ہوا کہ دنیا کو حاصل کرنے کے لئے بھی وسائل کی ضرورت ہے، چاہے وہ مادی وسائل ہوں یا اخلاقی وسائل ہوں۔

ملاحظہ رہے کہ مصرع اولیٰ میں واؤ عطف بھی ہے اور واؤ مسادات بھی ہے، یعنی واؤ بمعنی ”یا“ بھی ہے۔ طالع، یا جذب، یا زاری... وغیرہ کچھ تو ہو۔

۳۵۵

میر کہاں جو تم سے کہنے لگ کے گلے سے سو جاؤ  
بولو نہ بولو بیٹھو نہ بیٹھو کھڑے کھڑے نکل ہو جاؤ

ہر سے ہے غربت سی غربت گور کے اوپر عاشق کی  
اب لٹ جو آؤ اھر تو دیکھ کے تم بھی رو جاؤ

میر جہاں ہے مقام خان پیدا یاں کا پیدا ہے  
آؤ یہاں تو واؤ نخستیں اپنے تئیں ہی کھو جاؤ

۳۵۵/۱ لہجے کی کیفیت، انداز گفتگو کی پختگی اور سادگی اور صورت حال کی پروقار بے چارگی کی بنا پر یہ شعر غیر معمولی ہے لیکن معنی کے بھی بعض نکتے موجود ہیں۔ (۱) ”میر کہاں“ سے مراد ہے کہ حمیں صبر کہاں جو تم ہمارے پاس قہوڑی دیر ٹھہرو۔ لیکن اس کا تعلق مستحکم سے بھی ہو سکتا ہے، کہ جب وہ معشوق کو دیکھتا ہے تو بے قراری اور بے مہری کے باعث مربوط گفتگو بھی نہیں کر سکتا۔ بمشکل تمام اتنا کہہ پاتا ہے کہ بس ایک دو لمبے رک جاؤ، کھڑے کھڑے ہی سہی لیکن ہمارے پاس رو جاؤ۔ بس مفہوم کو اس بات سے تقویت ملتی ہے کہ مصرع ثانی میں گفت کا سا انداز ہے، گویا آسانی اور روانی سے بات ادا نہیں ہو رہی ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ مصرع نہایت رواں ہے۔ مگر سبب بھی بہت خوب ہے۔ بولنا، بیٹھنا، کھڑے کھڑے آنا اور چلے جانا۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ مصرع اولیٰ میں جس چیز کی تناسل ہے وہ بولنے بیٹھنے کی ضمن سے نہیں ہے۔ بلکہ پورے اختلاط اور فرصت و فراغت کی ہے۔ مثلاً یہ نہیں کہا کہ میر کہاں جو تم کو ہم اپنے ساتھ جیندہ کر ایک جام پینے کو لائیں، یا کچھ شوق و شکایت کی باتیں کریں۔ کئی تو وہ بات کہی جو ان سب پر تنقید رکھتی ہے اور انتہائی بے تکلفی اور جنسی موانست کی ہے۔ ایسی بات میر ہی کہہ سکتے تھے۔ انھوں نے



اور جگہ بھی کہا ہے۔

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں  
 الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

(دیوان دوم)

فرق صرف یہ ہے کہ دیوان دوم والے شعر میں چالاکی زیادہ ہے اور شعر زیر بحث میں محزونی زیادہ۔ (ظاہر غیر متناسب (disproportionate) بات کو نبھا دینے کا کمال دونوں میں ہے۔ دیوان دوم والے شعر پر مزید گفتگو کے لئے ملاحظہ کریں ۲۸۶/۱۔

۳۵۵/۲ اس شعر میں غضب کی کیفیت ہے۔ لیکن اس میں معنی کے پہلو بھی ہیں۔ جو ذرا غور کے بعد نمایاں ہوتے ہیں۔

(۱) ”ابر نمط“ معشوق کی صفت کے طور پر بھی ہے، اور اٹکھار واقعہ کے طور پر بھی۔ پہلی صورت میں معنی ہوئے کہ جو تم یہاں آؤ تو ابر کی طرح رو جاؤ۔ دوسری صورت میں معنی ہوئے جس طرح ابر یہاں آتا ہے اور روتا ہوا جاتا ہے، ویسا ہی تم بھی کرو گے۔ اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح ابر بار بار نہیں آتا، اسی طرح معشوق سے کہہ رہے ہیں کہ تم ابر کی طرح سہی، کبھی کبھی آؤ۔ اب معنی یہ بھی بنے کہ معشوق مثل ابر ہے۔ لہذا جب وہ آئے گا تو عاشق کی تربت کو ٹھنڈک پہنچے گی۔

(۲) ”برے“ اور ”اچھے“ میں ضلع کا ربط ہے۔

(۳) اگر معشوق مثل ابرہہ ہے اور اس کے آنے سے (یا آنسوؤں سے) تربت عاشق خشک ہوتی ہے تو ”تم بھی رو جاؤ“ کے معنی بنتے ہیں کہ تمہارے علاوہ اور لوگ بھی اچھڑاتے ہیں تو روتے ہیں۔

(۴) ”غربت“ بمعنی ”پر دیس، مسافرت کی حالت“ وغیرہ تو ہیں ہی، اس کے معنی ”مفلسی“ بھی ہیں اور ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں، کیونکہ عاشق بے سرو سامان ہوتا ہے۔

۳۵۵ ر ۳ دیا اور آفاق کو قمار خانہ یا مقام خانہ میر نے کئی جگہ کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۷/۳ اے، جہاں متعدد شعر درج ہیں۔ ان شعروں کے ہوتے ہوئے بھی شعر زیر بحث کا انتخاب ضروری تھا، کیونکہ اس میں کئی

ہاتھی ایسی ہیں جو گزشتہ نسل کردہ شعروں میں نہیں ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ دنیا کو ایسا مقام خانہ کیوں کہا؟ جس کا پیدا (ظاہر) ناپیدا (باطن) ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں اول تو یہ کہ دنیا بہر حال نمود (دھوکا) ہے۔ وہ نظر تو آتی ہے، لیکن دراصل ہے نہیں۔ دوم یہ کہ پیشہ و رفتار خانے ہمیشہ اس طرح ترتیب دے جاتے ہیں کہ اس کا مالک نفع میں رہے کیونکہ اگر رفتار خانے کے مالک کو بالکل نفع نہ ہو تو وہ جو دکھائے کیوں؟ لہذا کھیل اس طرح ترتیب دے جاتے ہیں کہ کچھ لوگ تو جیتیں لیکن سب لوگ ہر وقت نہ جیتیں۔ اوپر اوپر تو معلوم ہوتا ہے کہ سب بالکل ٹھیک ہے لیکن اندر اندر ایسا انتظام رہتا ہے کہ رفتار خانے کو گھمانا نہ ہو۔ سوئم یہ کہ بعض رفتار خانوں میں بڑی باربکی سے بے ایمانی بھی ہوتی ہے، کہ اگر نفع نقصان کا انتظام قیل ہونے لگے تو بے ایمانی سے اس نقصان کو بچا دیا جاسکے۔ چہاں یہ کہ جوئے کی بنیاد دلائی پر ہے۔ آپ کے فریق مخالف کے ہاتھ میں کیا ہے، یہ آپ نہیں جانتے یا اگلی چال میں پانسا کس طرح پڑے گا، پیسہ کہاں جا کر دے گا، یہ آپ نہیں جانتے۔ آپ رقم لگاتے ہیں لیکن جانتے نہیں کہ اس داد کا نتیجہ کیا کیا ہوگا؟

آخری بات یہ کی بودلیئر Baudelaire نے خوب کہا ہے کہ جو زمانے سے قیامی کرے اور بارے گا، کیونکہ زمانہ سچے لگا نہیں لیکن پھر بھی جیتتا ہے، کیونکہ یہ قانون ازلی ہے۔

Keep in mind that time's rabid gambler

Who wins without cheating. It's the law!

بودیست کے یہاں زمانے کی سرد اور ہے جس (Uninterested) سفاکی ہے، اس کو غرض نہیں کہ کون جیتتا ہے کون ہارتا ہے، ہارنا سب کو ہے۔ میر کا شعر اس سے کچھ کم سفاک نہیں کہ یہاں تو پہلے ہی دماغ پر انسان خود ہی کو ہار دیتا ہے۔ دونوں کے یہاں کائنات یا زمانہ یا خدا ایک بے دماغ قوت (mindless power) ہے، جیسا کہ کائنات کے ناولوں میں ہم دیکھتے ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ خود اپنے ہی کو ہار جانے سے کیا مطلب ہے؟ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ انسان جب دنیا میں آتا ہے تو اپنی تقدیریں و سترہ کھودیتا ہے وہ عالم علوی سے عالم سفلی میں آتا ہے اور اپنی روحانی صفات کو کھودیتا ہے۔ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے۔ ملا حظہ ہو ۶ / ۱۰۲۶۴ / ۱۰۲ / ۳۰

۷۳۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ دنیا میں اگر انسان اپنی انسانیت ہی کھودیتا ہے۔ تیسرا جواب یہ کہ انسان دنیا



میں آکر دل و جان کسی معشوق پر باری دیتا ہے۔ اور جب دل و جان ہر گئے تو گویا خود ہی کو ہار دیا۔  
مصرع اولی جس قرأت کے ساتھ میں نے درج کیا ہے اس میں ۳۲ ماترائیں ہیں۔ بعض مرتبین نے اس کو ”درست“ کرنے کی کوشش کی ہے، غالباً اس خیال سے کہ اس بحر میں میر کے اکثر مصرعے ۳۰ ماتراؤں کے ہی ہیں اور ۳۲ ماتراؤں والے مصرعے نادر ہیں۔ النادر کا لہجہ دوم پر عمل کرتے ہوئے مرتبین نے قیاسی تصحیح کی ہے۔ مثلاً نسیم فلکترج

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یاں کا پیدا ہے  
ظاہر ہے مصرع اس شکل میں بے معنی ہے۔ اسی نے قیاس کیا ہے

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یہاں کا نہ پیدا ہے

اب معنی درست ہیں، لیکن آہنگ بہت مجروح ہو گیا ہے، چونکہ شاذ ہی سہی میر نے ۳۲ ماتراؤں والے مصرعے بھی اس بحر میں لکھے ہیں۔ اس لئے میں اسی قرأت کو درست سمجھتا ہوں جو میں نے درج کی ہے۔ اس طرح معنی بھی درست ہیں اور آہنگ بھی ٹھیک ہے

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یاں کا تا پیدا ہے

اس غزل میں تین شعر ہیں، تینوں ہی انتخاب میں شامل ہوئے۔ تین شعروں پر مشتمل اتنی بحر پر غزل مشکل سے ملے گی۔ زیر بحث شعر تو شور انگیزی میں اپنی مثال آپ ہے شعر زیر بحث کا مضمون قائم نے اٹھایا ہے لیکن وہ اس کے پورے امکانات کو نہ برت سکے۔ ان کا سلوب بھی ذرا الجھا ہوا ہے۔  
ہاں ”جائے“ اور ”چلے“ کا تضاد بھی خوب ہے۔

اس جوئے خانے سے مت پوچھو کہ جائے کیوں کر

پوچھی لائے تھے کچھ اک دور سے یاں ہار چلے

## دیوان پنجم

ردیف واؤ

۳۵۶

عاشق ہو تو اپنے تئیں دیوانہ سب میں جانتے رہو  
پتھر مارو جیسے گولہ خاک اڑاتے آتے رہو

شاعر ہومت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں  
بات کرو ایات پر صوحہ کچھ بتیں ہم کو بتاتے رہو

تاکہ = سکھانا، دکھانا

اے یہ قبلے سے آیا تم بھی شیخو پاس کرو  
تھکے لٹ پٹے باغ صو ساختہ ہی مدد مانتے رہو

لٹ پٹی = ایسی بگڑی جس کے سرے دونوں طرف

ہوں۔

ماخذ = مصنوعی

کیا جانے وہ مالک ہووے کب ملے کا تم سے نہر  
قبلہ و کعبہ اس کی جانب اکثر آتے جاتے رہو

۹۸۰

۳۵۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن دلچسپی سے بیکر خالی نہیں۔ دیوانہ بکار خوش ہشیار رہتا ہے، اسے



مزید چالاک کی سکھائی جا رہی ہے، کہ تم تو ہو ہی دیوانے، جہاں چاہو چلے جایا کرو، جس کو چاہو دیکھ آیا کرو۔

۳۵۶/۲ بڑی ڈرامائی صورت حال ہے۔ ماحول خوف و ہراس کا ہے، سب پر شاید کوئی استبدادی قوت غالب ہے۔ اگر احتجاج نہ کریں تو سب کا انجام موت ہی ہوگا۔ خاموشی سے قلم سہنا خود موت کے برابر ہے، اور ازروئے حدیث نبویؐ نیکی کا حکم دینا اور برائی سے روکنا ہر مسلمان کا فرض ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ اگر برائی سے روکنے کی استطاعت نہ ہو تو اسے زبان سے برا کہئے۔ یہ بھی ممکن نہ ہو تو کم سے کم اسے دل سے برا سمجھئے، اور یہ ایمان کا ضعیف درجہ ہے۔ اس اصول کی بازگشت یہودی مفکر آرتھر ہرنزبرگ (Arthur Hertzberg) کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے۔ جب انتفاضہ کے نتیجے میں یہودیوں نے فلسطینیوں پر مظالم کا بازار گرم کیا تو بہت سے روشن خیال یہودی ادیبوں اور دانشوروں نے اس پر احتجاج کیا لیکن ایلی وائسل (Elie Wiesel) جو ایک سربراہ آوردہ جرمن یہودی ادیب ہے، اور جو خود جرمنی میں بڑے بڑے مصائب جھیل چکا تھا، اس موقع پر خاموش رہا۔ ہرنزبرگ نے اس کو کھٹا خط لکھا اور اس بات پر تاسف کیا کہ وائسل کا ضمیر اسے اس بات پر مجبور نہیں کرتا کہ وہ یہودیوں کے مظالم کے خلاف آواز اٹھائے۔ اس نے لکھا کہ تم یہ نہ سمجھو کہ چپ رہ کر تم ذمہ داری سے بچ جاؤ گے، کیونکہ جب قلم ہو رہا ہو، اور کوئی شخص خاموش رہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ظالم کی طرف سے مداخلت کر رہا ہے۔ خاموشی ایک طرح کی مداخلت ہے۔

Silence is a form of interference.

میر کے شعر میں بھی یہی فضا ہے۔ کہ اس وقت جو ہو رہا ہے اس میں چپ رہنا (اپنی اور دوسروں کی) موت کو دعوت دینا ہے۔ لیکن میر کا شعر اپنے موضوع سے بڑا ہے۔ کیونکہ اس میں غزل کی شعریات بھی زیر بحث آگئی ہے۔ اٹھارہویں صدی میں جب ہماری شاعری پر دہلی میں نئی بہار آئی اور غیر معمولی تخلیقی سرگرمی کا دور دورہ ہوا، تو شعر اکو اس بات کا بھی احساس ہوا کہ ہم لوگ نئی شعریات بنا رہے ہیں اور یہ شعریات قدیم اردو (= دکنی) اور فارسی سے جگہ جگہ مختلف ہے۔ نئی شعریات کی تشکیل کا یہ عمل کم و بیش ۱۸۵۰ء سے ۱۸۵۰ء تک جاری رہا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے تمام شعرا نے شاعری کی نوعیت کے بارے میں براہ راست یا بالواسطہ بیانات اپنے کلام میں جگہ جگہ رکھے ہیں۔

شعر زیر بحث سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات بے دھڑک اور بے کھٹکے بیان کرے۔ اور لوگ مصطلحاً چپ ہو جائیں تو خیر ہو جائیں لیکن شاعر چپ نہیں رہتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کوئی سیاسی و سماجی کردار رکھتا ہے اور اسے شعوری طور پر نبھانا ہے۔ اس کا مطلب دراصل یہ ہے کہ شاعر اظہار خیال میں آزاد ہے، اس کا حق ہے کہ وہ زبان کو لے۔ دوسرا نکتہ اس میں یہ ہے کہ شاعر کا کوئی مخصوص موضوع نہیں، وہ جس چیز پر چاہے، اور جس طرح چاہے اظہار خیال یا اظہار رائے کر سکتا ہے۔ غزل کا بنیادی موضوع عشق ہے، لیکن غیر عشقیہ موضوعات کا دروازہ بند نہیں ہے۔ دیوان اول میں میر کہتے ہیں۔

مجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرتے کا عاشق ہوں

بحری محفل میں بے دھڑکے یہ سب اسرار کہتے ہیں

آتش کے یہاں یہی بات "بلند و پست عالم" کے بیان کے استعارے کی شکل میں قلم ہوئی ہے۔ اپنے گھر درے، ذرا جھوٹے انداز میں کہتے ہیں۔

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے

قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہبر ہے بھیڑ کا

خواجہ منظور حسین مرحوم نے دو منفصل کتابوں میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ہمارے اساتذہ نے اپنے سیاسی خیالات و تصورات اور راہوں کو غزل کے پردے میں ظاہر کیا، تاکہ وہ انگریزی حکومت کی دست برد سے محفوظ رہ سکیں۔ خواجہ صاحب مرحوم کا ارشاد ہے کہ غزل کی عام فضا ہی سیاسی نہیں، بلکہ مختلف اشعار میں زلف، گیسو، زنداں وغیرہ الفاظ مخصوص تاریخی واقعات و حالات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً اگر معشوق کی درازی زلف کا شعر ہے تو اس سے مراد کچھ لوگ ہیں جن کے بال لیے لیے ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ غزل، یا اس کے اشعار کی یہ تعبیر، غزل کی شعریات سے ناواقفیت کی بنا پر ہے۔ غزل میں اگر کوئی حقیقی واقعہ بیان کرنا مقصود ہو تو کلاسیکی شاعر اسے براہ راست بیان کرتا ہے۔ یا اسے اگر کوئی سیاسی بات کہتی ہے تو وہ صاف صاف کہے گا کہ میں سیاسی بات کہہ رہا ہوں۔ مصحفی، جرات جیسے شعرا کے یہاں بھی یہ بات موجود ہے۔ میر اور سودا وغیرہ کا، جو اس زمانے کے حالات میں کسی نہ کسی طرح شریک عمل تھے، پوچھنا ہی کیا ہے؟ ان سب کے یہاں ایسے اشعار موجود ہیں جن میں سیاسی رائے



زنی یا سکھوں کی برائی، یا انگریزوں کی نکتہ چینی ہے۔ ان لوگوں کی شعریات سیاسی رائے زنی کی متحمل ہو سکتی تھی اور ہوتی تھی۔ یہ بات اور ہے کہ چونکہ غزل میں انفس سے زیادہ آفاق کا ذکر ہوتا ہے، اس لئے اس میں قطعی اور حتمیاتی (Specific) باتیں کم ملتی ہیں۔ لیکن یہ بالکل ناپید بھی نہیں۔ مثال دیکھنی ہو تو سودا کی تیس شعروں پر مشتمل غزل دیکھئے جس میں شروع کے کئی شعر قلندر کی تعریف میں ہیں اور باقی دس بارہ میں فلسفہ حکومت (Theory of governance) مذکور ہے۔

وہی جہاں میں رموز قلندری جانے

بجھوت تن پہ جو بلبوس قیسری جانے

اس کے بعد اٹھارہ شعر ہیں جن میں صوفیانہ قلندرانہ اور عشقیہ مضامین ہیں، لیکن رائے زنی کے انداز میں۔ انیسویں شعر سے قطعہ شروع ہوتا ہے۔

کسی گدا نے سنا ہے یہ ایک شہ سے کہا

کروں میں عرض گراں کو نہ سرسری جانے

امور ملکی میں اول ہے شہ کو یہ لازم

گدا نوازی و درویش پروری جانے

عملی عقل کا نمونہ دیکھئے۔

بہا جو طرح سپاہی دے اس کو کچھ مرد

نہ یہ کہ مرنے کو بچا سپہ گری جانے

سکھوں اور مرہٹوں کی برائی میں میر کا شعر ہم ۱۶۳۳ء پر پڑھ چکے ہیں۔ بنگالے کی بیٹا اور پورب کے امیروں کا ذکر جرأت کی رباہی میں ہم سب جانتے ہیں۔

کہئے نہ انھیں امیر اب اور نہ وزیر

انگریز کے ہاتھ یہ نفس میں ہیں امیر

جو کچھ یہ پڑھائیں سو یہ منہ سے بولیں

بنگلے کی بیٹا ہیں یہ پورب کے امیر

اسی طرح، مصحفی کا مشہور شعر ہے

ہندوستان کی دولت و شہرت جو کچھ کہتی

ظالم فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی

شواہد کی کثرت کو دیکھتے ہوئے ہمیں اس بات میں شک نہ ہونا چاہئے کہ کلاسیکی غزل کا بنیادی مضمون اگرچہ عشق ہے، لیکن اس میں براہ راست دنیا کی باتیں بھی ممکن ہیں۔

دوسری بات قابل غور یہ ہے کہ براہ راست باتیں اگر کثرت سے کہنا مقصود ہوتیں تو کلاسیکی شاعر کے سامنے قصیدہ اور شہر آشوب جیسی اصناف موجود تھیں، اور شاعر حسب ذوق انھیں استعمال کرتا بھی تھا۔ لہذا غزل کے اشعار کو خواہ مخواہ واقعی تاریخی حالات پر مبنی قرار دینا اور ان کی تاویل میں کھینچ تان کرنا غیر ضروری ہے۔

فی الحال شاہ کمال کے شہر آشوب کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں

جہاں کہ نوبت و شہنائی مہمانجہ کی تھی صدا

فرنگیوں کا ہے اس جا پہ نم نم اب بچتا

اسی سے کبھو رہا سلطنت کا کیا رتبہ

ہو جب کہ محل سراؤں میں گوروں کا پہرا

نہ شاہ ہے نہ وزیر اب فرنگی ہیں مختار

نہ ہوئے دیکھ کے یہ کیوں پھر اپنا دل مغموم

ہو جب کہ جائے ہما آہ آشیانہ بوم

وہ پہنچے تو بس اس ملک میں ہیں اب معلوم

فرنگیوں کے جو حاکم ہیں ہو کے یاں محکوم

تو ہم غریبوں کا پھر کیا ہے یاں قنار و شہر

یہ شہر آشوب اس وقت کا ہے جب وزیر علی خاں کو لکھنؤ کی مسند وزارت سے انگریزوں نے اتارا تھا۔ انگریزوں کے خلاف اس قدر صاف بات کی متحمل شاعری اور شعریات کو اس کی ضرورت نہ تھی کہ وہ

انگریزوں کی شکایت غزل کے اشعار میں معشوق کا پردہ ڈال کر لکھے۔ ہماری شمریات میں یہ بات مسلم تھی کہ شاعر کو ہر طرح کی بات کہنے کا حق ہے۔

اس طویل عبارت معترضہ کے بعد میر کے شعر پر مراجعت کرتے ہیں۔ لہجہ اتنا ڈرامائی اور بات اس قدر کیفیت انگیز ہے کہ اس کی دوسری خوبیاں ایک لمحے کے لئے نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ بات، ابیات، جنتیں، بتاتے، ان میں جن جنس اور ایسا م صحت ہے۔ ”بتانا“، ”سکھانے“ کے معنی میں بھی ہے، اور ”نشان دی کرنا“ ظاہر کرنا کے معنی میں تو ہے ہی۔ یعنی شعر کو صرف سناؤ نہیں، بلکہ ہمیں سکھاؤ بھی۔ ولی کا شعر ہے۔

خواہش ہے مجھے درد کے پڑھنے کی ہمیشہ

اک بار کسو طرز سوں تک اسم بتا جا

”بات کرو“ میں دو نکلتے ہیں۔ (۱) ہم سے گفتگو کرو، امراض اور پہلو تہی نہ کرو۔ (۲) کچھ بات کرو تا کہ وقت کی خوفناکی کچھ کم ہو۔ ”ابیات پڑھو“ میں بھی دو نکلتے ہیں۔ (۱) (اپنے) اشعار سناؤ۔ (۲) دوسروں کے شعر سناؤ جو حسب حال ہوں۔

۳۵۶/۳ اس شعر میں کئی لفظ قابل توجہ ہیں۔ ”ابر قبلہ“ اس بادل کو کہتے ہیں جو بہت گھٹنا اور تاریک ہو۔ ”قبلہ“ کی مناسبت سے شیوخ کو غیرت دلائی ہے کہ اور کچھ نہیں اس بات کا لحاظ کرو کہ یہ بادل قبلہ کی طرف سے آیا ہے یا قبلہ سے منسوب ہے۔ لیکن شیوخ، اہل دل اور رندی والے لوگ تو ہیں نہیں، وہ بھلا کیا مست ہوں گے؟ اس لئے ان کو نقلی مستی اور جنون اختیار کرنے کی تلقین کی ہے، کہ ابر قبلہ کا کچھ تو پاس و لحاظ ہو جائے۔

”لٹ پٹی“ سے مراد ہے ”ڈھیلی ڈھالی مستانہ“ گویا دستار اس انداز سے باندھی جائے کہ اس سے بے پروائی، رندانہ پن اور مستی ظاہر ہو۔ ”تخلیفہ“ ہلکی چھوٹی پگڑی کو کہتے ہیں جو غالباً نو جوانوں میں بہت مقبول تھی۔ داستان امیر حمزہ میں بھی یہ لفظ ملتا ہے۔ اور میر نے اس لفظ کو اسی دیوان میں دوبارہ لکھا ہے۔

تخلیفے شیلے پیر ہن و کٹھمی اور کلاہ

شبنوں کی گاہ ان میں کرامات ہو تو ہو  
”ساختہ“ بمعنی ”معنوی“ کو ہم زیادہ تر غالب کی وجہ سے جانتے ہیں۔

وفا مقابل و دعوای عشق بے بنیاد

جنون ساختہ و فصل گل قیامت ہے

میر کو پڑھیں تو پتہ لگتا ہے کہ اس طیف لفظ کے استعمال کے لئے اولیت میر کو ہے۔ انھوں نے اس کو ایک اور جگہ بھی باندھا ہے دیوان چہارم۔

مست نہیں پر ہال ہیں بکھرے چچ گلے میں پگڑی کے

ساختہ ایسے بگڑے رہو ہو تم جیسے مدھ مالتے ہو

غالب کے شعر پڑھوڑی سی چھوٹ میر کی بھی ہے، لیکن اس کا زیر لب طنز یہ لہجہ اور اس کا حاکمانہ آہنگ غالب کا اپنا ہے۔

۳۵۶/۳ اس شعر کی بنیاد نظیری پر ہے۔

یک چشم زدن غافل از آں ماوند باشی

شاید کہ نگاہے کند آگاہ نہ باشی

(اس چاند کی طرف سے پلک جھپکنے کی بھی

مدت تک غافل نہ ہوتا۔ شاید وہ کبھی

تمھاری طرف دیکھے اور تم کو خبر نہ ہو۔)

اس میں شک نہیں کہ نظیری کے شعر میں جو نوعیت اور پروگی کی شدت ہے، میر کا شعر اس سے خالی ہے۔ لیکن میر حسب معمول ایک تجربی بات کو زمین کی سطح پر اور روزمرہ تجربے کے عکاس میں لے آئے ہیں۔ لفظی لطف میر کے یہاں یہ ہے کہ ”قبلہ و کعبہ“ کی طرف تو لوگ جاتے ہیں۔ اور یہاں ”عکاب کو“ قبلہ و کعبہ“ کہہ کر اس کو ہدایت دی جا رہی ہے کہ معشوق کی طرف جاتے رہنا۔

اس مضمون کو نظیری کی ہی شدت کے ساتھ میر نے یوں کہا ہے۔

کیا جانے تیغ اس کی کب ہو بلند عاشق





ٹرائے شہر تباہ کر دیتا تھا۔ بھلا میری معشوقہ کے سامنے آتش زنی کے لئے ٹرائے سا شہر تھا کہاں؟ تو اس نے بھی کوہِ برباد کر دیا:

Why, what could she have done, being what she is,

Was there another Troy for her to burn?

میر کے شعر میں بھی معشوق کی تباہ کاریوں کا شکوہ نہیں ہے، لیکن جہاں یہ ٹس کی معشوقہ ایک کائناتی قوت سی معلوم ہوتی ہے، میر کے یہاں معشوق سے تھوڑی بہت انسانیت کی توقع تو نہیں، لیکن انتہا کی جا سکتی ہے۔ تم اگر پروا کرو تو مجھے کوئی پروا نہیں کہ میں قید و بند میں رہجوں یا مجبور ہوں۔ یہ ٹس (Yeats) کی معشوقہ کا سراپا نہیں معلوم، لیکن اس کا ہلاکت انگیز، انسانی حسنِ ضرور غیر معمولی حسن و قوت سے بیان ہوا ہے۔ اس کے برخلاف میر نے ”گل ہائے تر“ جیسا بظاہر رسمی فقرہ رکھ دیا ہے، لیکن اس کے پیچھے پوری شخصیت موجود ہے، کہ تروتازہ ہے نازک و رنگین ہے، اور شاید کڑی کمان کی طرح بے پروا بھی ہے۔ یہ ٹس کے مشکل کو معلوم ہے کہ اس کے معشوق سے اسے کچھ نہ ملے گا۔ میر کے مشکل کو بھی یہ بات معلوم ہے، لیکن اس کی انتہا میں تھوڑی سی امید بھی ہے، دونوں کا اپنے معشوق سے جو رشتہ ہے وہ عام رشتوں سے بہت الگ ہے۔

لیکن میر کے یہاں ابھی اور بھی معنی ہیں۔ مصرعِ ثانی میں ”تم اگر پروا کرو“ کو ”تم اگر پر کھولو“ کے معنی میں بھی لے سکتے ہیں۔ (وا کر = کھولنا) یعنی ہم تو اپنے پر کھول نہیں سکتے (طاؤز پر بست) لیکن تم اگر اپنے پر کھولو، یعنی کسی طرح اڑتے اڑتے ہم تک جاؤ تو ہمیں اپنی پر بستی کی پروا نہیں۔ پھر تو ہم تم ایک ہو ہی جائیں گے۔ (یعنی تم بھی ہماری طرح قید ہو جاؤ گے۔ یا ہمارا تمہارا وصل ہو جائے گا۔)

ایک معنی یہ بھی ہیں کہ اگر گل ہائے تر اپنے پروں کو اکریں اور اڑ کر جن سے چلے جائیں تو بھی ہمیں کچھ پروا نہیں۔ ہم ہزار پر بست سہی لیکن اسے کھڑول کے نہیں ہیں کہ گل ہائے تر کے اڑنے پر حسد کریں یا رنجیدہ ہوں۔ گل ہائے تر بھی بہر حال ایک طرح سے اسیر ہیں، کیوں کہ وہ جن کی شاخ سے بندھے ہوئے ہیں۔ اس لئے اگر وہ آزاد ہو جائیں تو ہمیں کوئی پروا (شکایت، ناراضگی) نہ ہوگی۔ یا اگر وہ اڑ گئے اور ہمیں اکیلا چھوڑ گئے تو بھی ہمیں کچھ پروا نہ ہوگی، کہ ہم تو تنہا ہی ہیں، ہمیں معلوم ہے

کہ ہمیں ہمیں رہنا ہے۔ اگر سول یہ غصے کہ گل ہائے تر کے پروں تو ہوتے نہیں، پھر ان کے بارے میں پر کھولنے کا بیان کیوں کر ممکن ہے؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ مشکل (پر بست طاؤز) دوسروں کو بھی اپنی طرح صاحبِ بال و پر بھکتا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ پر کھولنا کو استعارہ بنایا ہے حرکت میں آنے، چلے جانے کا۔

ان تمام معنی میں ”ہم“ اور ”تم“ کا توازن بہت معنی خیز ہے۔ یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ گل ہائے تر دراصل (the other) ہیں اور طاؤز پر بست کی شخصیت اور گل ہائے تر میں کوئی چیز مشترک نہیں۔ یعنی پہلے معنی کی رو سے مضمون ایک طرح کی یکا گت کا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے بھی یکا گت کا مضمون بنتا ہے۔ لیکن باقی معنی کی رو سے مضمون انقطاع (alienation) اور غیریت (otherness) کا ہے۔ پہلے معنی کے علاوہ ہر معنی کے اعتبار سے ”پر وا“ اور ”پر + وا“ میں ایسا م ہے۔ یہ ٹس (Yeats) اگر اس شعر سے دو چار ہوتا تو اس کے چھکے چھوٹ جاتے۔ میر سے بھی خدا جانے کس مقام پر یہ شعر ہوا ہوگا۔



۳۵۸

کیوں کر مجھ کو نام نہ لفظ ہر حرف پہ چچ و تاب نہ ہو  
سو سو کا صد جان سے جاویں یک کو ادھر سے جواب نہ ہو

۹۸۵ خلع بدن کرنے سے عاشق خوش رہتے ہیں اس خاطر  
جان و جاناں ایک ہیں یعنی چچ میں تن جو حساب نہ ہو

میں نے جو کچھ کہا کیا ہے حد و حساب سے افزوں ہے  
روز شمار میں یارب میرے کہے کئے کا حساب نہ ہو

جس شب گل دیکھا ہے ہم نے صبح کو اس کا منہ دیکھا  
خواب ہمارا ہوا ہوا ہے لوگوں کا سا خواب نہ ہو

نہریں چمن کی بھر رگی ہیں گویا بادۂ لعلیں سے  
بے عکس گل والا الہی ان جویوں میں آب نہ ہو

۳۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن نام نہ لفظ کی تشبیہ خوب ہے۔ پرانے زمانے میں خط کو موڑ کر طرح طرح کی شکلیں بنا کر بھیجتے تھے۔ مثلاً پرندہ، کبھی یا اسطوانہ (spiral) وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ اس طرح موڑنے اور چچ دینے سے پورا کاغذ مڑا جاتا تھا، گویا اس پر لکھے ہوئے تمام لفظ چچ و تاب نامہ میں ہوں۔ چچ و تاب نامہ کا مضمون تاباں کے یہاں بھی ہے، لیکن لفظ میر کے مطلع سے بھی کم ہے۔

کیوں غیر سے لکھا کر بھیجا جواب نامہ

ہے چچ و تاب مجھ کو جوں چچ و تاب نامہ

۳۵۸/۲ اس ملبوم کے ساتھ "خلع بدن" کی ترکیب بہت چارہ اور معنی خیر ہے۔ اسے میر نے اور

جگہ بھی استعمال کیا ہے، لیکن اور کسی کے کلام میں میری نظر سے نہیں گذری۔

کیا کیا عزیز خلع بدن ہائے کر گئے

تشریف تم کو یاں نہیں آتا ضرور تھا

(دیوان اول)

"خلع" کے بنیادی معنی "پہننے" یا "تارنا" تو ہیں، لیکن اس کے ایک معنی "لباس فاخرہ پہنانا" بھی ہیں۔ ("منتخب" اور اسٹان گاس وغیرہ۔) ہمارا لفظ "خلعت" اسی معنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

دیوان اول کے شعر میں "تشریف" انھیں معنی میں "خلع" کے خلع کا لفظ ہے، کیوں کہ "تشریف" کے

ایک معنی "خلعت" کے ہوتے ہیں، "تشریفی جوڑے" وہ پہننے کہلاتے ہیں جو دو لبوں کے گھروالے

دولہا کے گھروالوں کو شادی کے موقع پر بھیجتے ہیں۔ اس معنی کی مناسبت سے رعد نے عمدہ شعر کہا ہے۔

خلعت عریاں تھی بہتوں نے پہنا پر جنوں

ٹھیک میرے جسم پر تشریف عریانی ہوئی

میر کے شعر زیر بحث میں لطف یہ ہے کہ بدن کو روح کا لباس فرض کر کے کہا ہے کہ چونکہ معشوق اور جان

میں اتحاد ہے اس معنی میں کہ معشوق ہی عاشق کی جان ہے، اس معنی میں بھی کہ معشوق کو عاشق اس درجہ

چاہتا ہے جس درجہ کوئی اپنی جان کو چاہتا ہے، اور سب سے بڑھ کر اس معنی میں بھی کہ معشوق صرف جان

ہی جان ہے، بدن نہیں۔ اور سب رو میں (جانیں) اس ایک روح کا حصہ ہیں جسے صوفیوں نے "روح

اعظم" کہا ہے۔ لہذا اگر عاشق لباس بدن کو اتار دے تو معشوق سے ہم کنار ہو جائیگا۔ مزید لطف یہ کہ

بدن کا لباس اتارنے کے لئے "خلع" کا لفظ رکھا ہے، جس کے معنی "خلعت" بھی ہیں۔ لہذا بدن کا لباس

اتارنا یہ ہے بدن کو (یا روح کو) خلعت پہنانے کے۔ لہذا بدن کا لباس اتارنا روح کی زینت کرنا بھی

ہے۔

"بدن"، "خاطر"، "جان"، "تن"، ان الفاظ میں مراعات النظیر ہے۔ "ایک" اور

"حساب" میں خلع کا ربط ہے۔ "جان و جاناں" کا تجسسی فقرہ بھی عمدہ ہے۔



”حساب“ کا لفظ یہاں بہت تازہ ڈھنگ سے، ”محسوب“ کے معنی میں برتا گیا ہے۔ ”حساب“ میں تن جو حساب نہ ہو، یعنی اگر بدن کو حساب میں نہ لیا جائے۔ لیکن اس کے معنی ”مد“ بھی ہو سکتے ہیں۔ یعنی اگر معاملے میں تن کی مدعی نہ ہو۔ (مثلاً ہم کہتے ہیں ”عشق کے معاملے میں جان کا حساب نہیں۔“ یعنی جان کی کوئی مد نہیں، کوئی مد کو نہیں۔) ”حساب ہونا“ کے معنی ”نوکری سے برطرف ہونا“ بھی ہیں، مثلاً ”غلام صاحب کا حساب ہو گیا۔“ اب معنی بالکل ہی الگ لگے اگر تن کو برطرف نہ کریں تو جان و جاناں دونوں ایک ہیں۔ یعنی جان و جاناں کا میل ہوگا تو بدن کے عی واسطے سے ہوگا۔ اس مفہوم کی رو سے مصرع اولیٰ کے معنی ہوں گے کہ بدن کو سہانے، اس کو خلعت زخم پہنانے میں عاشق خوش رہتے ہیں۔ گویا یہ معنی گدہ شے معنی کے بالکل برعکس ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ معنی ذرا تکلف سے برآمد ہوتے ہیں، کیوں کہ محاورہ کسی کا حساب کرنا ہے، نہ کہ کسی کو حساب ہونا۔ لیکن تلازمہ بہر حال قائم ہو جاتا ہے۔ پر لطف شعر ہے۔

اصطلاح میں ”خلع بدن“ اس عمل کو کہتے ہیں جس کے ذریعے روح بدن سے عارضی طور پر جدا ہو جاتی ہے اور عالموں کی سیر کرتی پھرتی ہے۔ اس عمل کا ذکر دنیا کی اکثر قدیم تہذیبوں میں ملتا ہے۔ میر کے دونوں اشعار میں یہ اصطلاحی معنی نہیں برتے گئے ہیں۔ ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں صرف اصطلاحی معنی درج ہیں اور عزیز لکھنوی کا ایک شعر تھلہ اور استاد درج ہے۔ میر کے شعروں میں یہ ترکیب جن معنوں میں استعمال ہوئی ہے، ان کا کہیں پتہ نہیں۔ برکاتی صاحب نے ”آئندراج“ کے حوالے سے ”فوت ہونا“ معنی درج کئے ہیں۔ لیکن ”آئندراج“ سے جو معنی برآمد ہوتے ہیں وہ زیادہ باریک، اور میر کے شعروں سے قریب تر ہیں یعنی روح کا بدن سے الگ ہونا۔

۳۵۸/۳ اس شعر میں معنی کچھ خاص نہیں ہیں، لیکن زبردست کیفیت اس میں ضرور ہے۔ دوسرے مصرعے میں پھر بھی تین تہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ عظیم دعا کر رہا ہے کہ یارب قیامت کے دن میرا حساب نہ کرنا۔ دوسرے معنی یہ کہ موت کے بعد گھبرائے کے سامنے یا شاید خود خدا کے سامنے براہ راست کہہ رہا ہے کہ میرا حساب نہ ہو۔ تیسرے معنی میں یہ مصرع خود کھائی پر مبنی ہے، اور معنی شکلی ہیں۔ یعنی اچانک یا کسی موقع پر کسی بات یا کام کے حوالے سے یہ خوف یا شک پیدا ہوا ہے کہ یارب (استغاثہ) یا گھبراہٹ کے

لچھے میں) کہیں روز شمار میں میرے کہے کئے کا حساب نہ ہونے لگے؟ میرے اعمال و اقوال تو اسے زیادہ ہیں کہ حساب سے باہر ہیں۔ اب اگر میرا حساب ہونے لگے گا تو پھر بات ختم ہی نہ ہوگی۔

قیامت کے دن کے لئے ”روز شمار“ کا محاورہ یہاں پر بہت خوب صورت ہے، کیوں کہ یہ ”حد و حساب“ اور ”حساب“ سے مناسبت رکھتا ہے۔ ”کہا کیا“ اور ”کہے کئے“ کی تکرار بھی عمدہ ہے، کیوں کہ اس سے افعال و اقوال کی عمومی کثرت کے معنی مستحکم ہوتے ہیں۔

ایک اشارہ بھی ہے کہ میرے اقوال و افعال کے حساب کی جگہ میرے ارمانوں اور میری آرزوؤں کا حساب ہو جائے تو بہتر ہے، کہ وہ پھر بھی میرے اقوال و افعال سے کم کثیر ہیں۔ ”کہا“ کا ایہام بھی پر لطف ہے، کیوں کہ اس میں سخن و شعر بھی شامل ہے اور عام گفتگو بھی، اور عادی عادی بھی۔ میر نے اس مضمون کو کئی طرح بیان کیا ہے، لیکن شعر زیر بحث دلی بات پھر نہ آئی۔

انواع جرم میر سے پھر بے شمار بے حد

روز حساب لیں گے مجھ سے حساب کیا کیا

(دیوان دوم)

جرم و ذنوب تو ہیں بے حد و حصر یارب

روز حساب لیں گے مجھ سے حساب کیوں کر

(دیوان پنجم)

روز روز شمار کا مجھ کو آٹھ پہراب رہتا ہے

یعنی میرے گناہوں کو کچھ حد و حصر و حساب نہیں

(دیوان پنجم)

یہ بات دلچسپ ہے کہ شعر زیر بحث کو طاکر نے مضمون دیوان پنجم میں تین بار بندھا ہے۔ اور دیوان دوم والے شعر کا مصرع ثانی دیوان پنجم کے ایک شعر میں تقریباً ہو آ گیا ہے۔ شاعری اتنا مشکل فن ہے کہ میر جیسے شخص کی بھی تخلیقی قوت اس میں (ہزار میں ایک بار کسی) ناکام ہو سکتی ہے۔



۳۵۸/۴ شعر کا ابہام لائق تو ہے۔ رات میں پھول دیکھنا حقیقی واقعہ بھی ہو سکتا ہے اور خواب بھی ہو سکتا ہے۔ جب رات میں یا رات کو پھول دیکھا تو صبح ہونے پر میا اگلے دن معشوق کی زیارت ہوئی۔ لیکن ”منہ دیکھنا“ اتفاقاً نہیں، بلکہ ارادی بھی ہو سکتا ہے، کہ طریقہ بتایا ہے کہ رات میں پھول دیکھیں تو صبح کو چاکر معشوق کو بھی دیکھیں۔ دوسرا مصرع مزید ابہام کا حامل ہے۔ ایک امکان تو یہ ہے کہ نیند ہی نہیں آتی، یا نیند تو آ جاتی ہے لیکن خواب نہیں دکھائی دیتا۔ لہذا پھول دیکھنے کا امکان نہیں۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ پھول کو دیکھنے کی دھن اور فکر میں نیند نہیں آتی۔ پھول پھر بھی دکھائی نہیں دیتا، اس لئے صبح کو معشوق کا منہ بھی دیکھنا ممکن نہیں۔

زیادہ امکان یہ ہے کہ صورت حال خواب کی ہو۔ یعنی دھن ہے کہ سو جائیں تو خواب دیکھیں۔ اور اگر خواب ہو تو ممکن ہے اس میں پھول بھی نظر آ جائے۔ اور اس کی تعبیر یہ ہو کہ اگلے دن معشوق کا منہ دیکھیں گے۔ لیکن اسی دھن کے باعث نیند نہیں آتی۔ ایسا اکثر ہوتا بھی ہے کہ انسان چاہتا ہے نیند آ جائے، لیکن نیند آتی نہیں۔

”لوگوں کا سا خواب نہ ہو“ بھی دلچسپ فقرہ ہے، کہ اور لوگ نہ ہماری طرح خواب دیکھتے ہیں، اور نشان کے خوابوں کی تعبیر ہمارے خوابوں جیسی ہوتی ہے۔ یا اور لوگ ہماری طرح تھوڑا ہی سوتے جاگتے ہیں۔ یہ بے خوابی، یا خوابوں کا اس طرح دور ہو جانا، ہماری ہی تقدیر میں ہے۔ کیفیت کا شعر ہے۔

۳۵۸/۵ مصرع ثانی کا انتہائی انداز خوب ہے، تجھ میں بھی نرا ہے۔ سرخ پھولوں کا عکس پانی میں سایہ گلن ہے تو لگتا ہے کہ نہروں میں سرخ شراب بھری ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا ہے کہ معلوم ہوتا ہے نہروں میں پانی نہیں، شراب ہے، پھر خیال آتا ہے کہ کہیں یہ پھولوں کا عکس نہ ہو جس سے پانی رنگین ہو رہا ہے۔ لیکن بات اس طرح کہی ہے کہ دو معنی نکلتے ہیں۔ (۱) دعا کے لہجے میں ہے کہ یا اللہ ان نہروں میں کبھی بھی پانی پھولوں کے عکس سے محروم نہ ہو۔ یعنی بہار دائم و قائم رہے اور نہروں کے کنارے کھلے ہوئے پھول اپنا عکس پانی میں ڈالتے رہیں تاکہ ہمیشہ یہ القاس ہوتا رہے کہ نہروں میں شراب بھری ہوئی ہے۔ (۲) تھکیک اور حرمان کے لہجے میں کہا ہے کہ یا اللہ کہیں ایسا تو نہیں کہ نہروں میں شراب نہ ہو، بلکہ پانی ہو۔ اور جب گل والا لہجہ کا عکس پانی سے بٹ جائے تب پتہ چلے کہ یہ رنگینی تو سرخ پھولوں کے عکس کی تھی۔

شراب کی نہیں۔

تجھ میں بے لگام پرواز اس فضا کی ہے کہ اسے ایک طرح کا جنون ہی کہہ سکتے ہیں۔ عام آدمی کو ایسا دھوکا اور پھر اس دھوکے پر اس طرح کا ٹک نہیں ہو سکتا۔ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن یہاں معنی کی کثرت کے باعث زور کلام بہت زیادہ ہے۔

کیوں کے بے باد لب جو پہ چمن میں رہنے  
عکس گل آب میں تکلیف مئے گلگوں ہے  
تکلیف = کسی کو کئی بات کے لئے کہنا

(دیوان اول)

تھا غیرت باد لب جو پہ چمن میں رہنے  
جس جوے چمن سے آب نکلا

(ساقی نامہ)

## دیوان ششم

### ردیف واؤ

۳۵۹

جھوٹ اس کا نشان نہ دو یارو  
ہم خرابوں کو مت خراب کرو

۳۵۹/۱ اس شعر کا مضمون بھی نیا ہے، اور اس کی لفظیات میں بھی بڑی تہ داری ہے۔ مصرع ثانی میں ”خرابوں“ کا لفظ کئی معنی کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ (۱) خدائی خراب، خانماں خراب / خانہ خراب وغیرہ۔ (۲) یوریان، اجاڑ، لہذا تباہ۔ (۳) ”اچھا“ کا الٹا، یعنی برا۔ (۴) نشے میں چور۔ (۵) تباہ و برباد۔ اب مضمون کی عمروت ملاحظہ ہو کہ شکر کسی کی تلاش میں ہے، جس کی تلاش ہے وہ خدا ہو سکتا ہے اور معشوق بھی ہو سکتا ہے۔ کچھ لوگ ایسے ہیں جو گوہر مقصود کا سراغ جاننے کے دعوے دار ہیں۔ لیکن یا تو انھوں نے شکر کو جو سراغ بتایا وہ غلط تھا، یا ان لوگوں نے جان بوجھ کر، شکر کو پریشان کرنے کے لئے جھوٹا پتہ بتا دیا۔ یا شکر کو قریب سے معلوم ہو گیا ہے (یا اس کو خیال ہو رہا ہے) کہ لوگ اسے معشوق / خدا کا سراغ غلط بتا رہے ہیں۔ بہر حال، وہ ان سے کہتا ہے کہ جھوٹا سراغ دے کر ہم خرابوں کو مزید خراب مت کرو۔ اس پوری صورت حال میں بہت سی باتیں مضمون میں ہیں۔

(۱) وہ لوگ کون ہیں جو خدا / معشوق کا نشان بتا دینے کے دعوے دار ہیں؟ ہو سکتا ہے کہ یہ وہ لوگ ہوں جو خود کو عارف اور خدا شناس بتاتے ہوں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ محض دنیا والے عام لوگ ہوں جن کو دھوکہ ہے کہ وہ بھی خدا شناس ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ کچھ نہ جانتے ہوں لیکن جستجو کرنے والے کو

پریشان کرنا اور اس کی پریشانی سے لطف اٹھانا چاہتے ہوں۔

(۲) کچھ لوگوں، یا کسی نے شکر کو معشوق / خدا کا پتہ بتایا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ شکر اپنی جستجو میں ہر کس و نا کس سے پوچھتا ہے کہ وہ کہاں ملے گا، اور بعض لوگ (جن کی صورت حال ان میں بیان ہوئی) راہ بتانے کا نام اپنے سر لیتے ہیں۔

(۳) شکر ان پر اعتبار کر لیتا ہے اور ان کی بتائی ہوئی راہ پر چل نکلتا ہے۔ جب بہت سرگرداں رہنے کے بعد بھی کامیابی حاصل نہیں ہوتی تو وہ واپس آ کر ان لوگوں سے شکایت کرتا ہے کہ تم نے ہمیں غلط راہ بتادی۔ پھر وہ واپس آ کر اپنی سادگی (یا غرض مندی کی مجبوری) کے باعث انھیں سے پوچھتا ہے کہ اب تو صحیح راستہ بتاؤ، جھوٹ بتا کر ہم خرابوں کو خراب مت کرو۔

(۴) یہ بھی ممکن ہے کہ جستجو کرنے والے نے وہ راہ بھی آزمائی نہ ہو جو اسے بتائی جا رہی ہے بلکہ وہ قریب یا فراسط سے سمجھ لیتا ہے کہ یہ لوگ جھوٹ بتا رہے ہیں۔ لہذا وہ کہتا ہے کہ جھوٹ اس کا نشان نہ دو یارو۔

(۵) شکر از خود اس بات پر قادر نہیں ہے کہ گوہر مقصود کو ڈھونڈ نکالے، ایسا ہوتا تو وہ خود ہی اس تک پہنچ گیا ہوتا۔ طلب صادق کے باوجود وہ اس تک پہنچنے سے معذور ہے۔ اور اس بات پر بھی مجبور ہے کہ وہ اوروں سے اس کی راہ پوچھے، اور اگر وہ غلط بھی بتائیں تو بھی اس راہ کو آزمائے۔

(۶) شکر کی (خانہ) خرابی عشق کی مستی (خراب = مست) یا آوارہ گردی یا عام لوگوں کی نظر میں اس کے خراب (= برا) ہونے کی وجہ سے ہو سکتی ہے، یعنی خراب کے تمام معنی یہاں بیک وقت موجود اور کارگر ہیں۔ دریدا (Derrida) کے برعکس یہاں کوئی معنی اٹھوایا حسیخ کے عمل سے نہیں گذر رہے ہیں۔ یعنی کوئی معنی (under erasure) نہیں ہیں۔ زبان کا اس سے زیادہ زبردست اور بھرپور استعمال کیا ہوگا؟

(۷) شعر کے لہجے میں فخر معمولی بے چارگی اور حزن ہے، لیکن ایک وقار بھی ہے۔ پھر پورے نظم کا نکتہ پر تبصرہ بھی ہے، کہ خدا / معشوق کی تلاش میں ایسے لوگوں سے استمداد کرنا پڑتا ہے جو یا تو جھوٹے ہیں یا اس لفظ حقیقی میں جتنا ہیں کہ ہم جانتے ہیں۔ ساری زندگی ایسے ہی لوگوں سے معاملہ کرتے گذرتی ہے۔



(۸) یہ سوال ہمیشہ باقی رہتا ہے کہ معشوق / خدا کا صحیح سراغ مل بھی سکتا ہے کہ نہیں؟ اور اگر جستجو کرنے والے نے قریے یا فراست سے معلوم کیا ہے کہ بتانے والے جھوٹ بتا رہے ہیں تو وہ کیا قریہ تھا، یا وہ کون سی بات تھی یا کیا شواہد تھے جن کی بنا پر اس کی فراست نے یہ فیصلہ کیا کہ بتانے والے معتبر نہیں؟

غور کیجئے کہ پچاسی برس سے زیادہ کی عمر اور یہ شعر جس میں بظاہر کچھ نہیں لیکن جس میں کائنات کے پردے پر انسان کے وجود کی پوری صورت حال بیان ہو گئی ہے۔

ردیفہ

## دیوان اول

ردیفہ

۳۶۰

بکر نو ہو کر سے ہے میں سچ کہتا ہوں دل خستہ  
دلیل اس کی نمایاں ہے سری آنکھیں ہیں خوں بستہ

ترے کوپے میں بکسر عاشقوں کے خار مرگاں ہیں  
جو تو گھر سے کھو نکلے تو رکھو پاؤں آہستہ

صلح = دوستانہ سمجھنا  
پست = پست

مرے آگے نہیں ہنستا تو آاک صلح کرتا ہوں  
بھلا میں روؤں دو دریا تبسم کر تو یک پست

تری نگاشت کی خاطر بنا ہے باغ دامنوں سے  
پر ملاؤں سینہ ہے تمامی دست گل دست

بنا ہے گر فلک پر فخر سے پھینگے کلاہ اپنی  
کے جو اس زمین میں میریک مصرع بر دست

۳۶۰/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن خالی از لطف نہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ دونوں مصرعوں میں ترشح کا التزام ہے، کہ جہاں رکن ختم ہوتا ہے وہیں لفظ ختم ہوتا ہے۔ غالب اور اقبال کے یہاں یہ صفت بہت ہے۔ دوسری بات یہ کہ آنکھوں کو نمایاں دلیل کہنا خوب ہے، کیوں کہ آنکھیں (اور خاص کر سرخ آنکھیں) چہرے کی، بلکہ بدن کی سب سے نمایاں چیز ہوں گی ہی۔ تیسری بات یہ کہ جس طرح خون بستہ آنکھیں اس بات کی دلیل ہیں کہ جگر میں خون نہیں، اسی طرح جگر کا وجود ہونا اس کی دلیل ہے کہ آنکھیں خوں بستہ ہوں گی، کیوں کہ جگر کا خون کھینچ کر آنکھوں میں آتا ہی ہے۔ ”آنکھیں“ اور ”نمایاں“ میں شلوع کا ربط بھی ہے۔ قائم نے آنکھوں میں خون جم جانے کا مضمون میر سے بہت بہتر بنا دیا ہے۔

وہ نحو ہوں کہ مثال حباب آئینہ  
جگر سے اشک نکل تھم رہا ہے آنکھوں میں

۳۶۰/۲ یہ تخیل خوب ہے کہ معشوق کی نگلی میں عاشقوں کا ہجوم مرکب کر خاک ہو رہا ہے۔ لیکن آنکھوں کی علامت، یعنی چمکیں (جو نظر کی بھی علامت ہیں، کیوں کہ دونوں کو تیر سے تشبیہ دیتے ہیں) کانٹوں کی طرح زمین میں گڑی ہوئی ہیں۔ اس پر یہ مضمون مستزاد ہے کہ عاشقوں کے خاک میں مل جانے کی کوئی شکایت نہیں، اس پر افسوس بھی نہیں۔ لیکن ان کے وقار کا احساس پھر بھی ہے، کہ ان کے خار مرگاں کو پاؤں سے روندنا مست۔ یہ بھی ہے کہ عاشقوں کے سنی ہو جانے سے زیادہ اس بات کا خیال ہے کہ کتنے ان کے خار مرگاں معشوق کے نازک تلوؤں میں چبھ نہ جائیں۔

”بکسر“ (یک + سر)، ”مرگاں“ اور ”پاؤں“ میں مراعات الہظیر ہے۔ ”جو تو گھر سے کھو نکلے“ میں یہ کنایہ ہے کہ معشوق اپنے گھر سے باہر بہت کم آتا ہے، بلکہ نہیں آتا ہے۔ ورنہ شاید اس بات کی بھی خبر اسے ہوتی کہ میر سے کوپے میں عاشقوں کا ہجوم خاک میں ملتا رہتا ہے۔

دیوان اول ہی میں اس مضمون کو یوں کہا ہے

اپنے کوپے میں لکھو تو سنبھالے دامن

یادگار مرثیہ میر ہیں یاں خار کنی

یہاں عمومیت کی کمی کے باعث، اور اس باعث کہ خار مرگاں کی یادگار میں اصلی خار گنے کا کوئی باعث نہیں



بیان کیا، یہ شعر مقابلہ کم ہے۔ اس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ (کم سے کم کلاسیکی نزل کی حد تک) تخیل کی حدت بذات خود اعلیٰ شعر کی ضامن نہیں ہوتی۔ تخیل کتنا ہی بادر کیوں نہ ہو، لیکن جب تک شعر میں معنی کی کثرت نہ ہو، بات پوری طرح فنی نہیں۔ چنانچہ داغ کا مندرجہ ذیل شعر اس بات کا ثبوت ہے۔

بہت آنکھیں ہیں فرشِ راہ چلنا دیکھ کر ظالم

کفِ ہازک میں کانٹا چھ نہ چاہے مومے مڑ گاں کا

۳۶۰ اس شعر میں ”صلح“ اور ”پست“ دو لفظ انتہائی تازہ ہیں، ”پست“ اردو میں تنہا کم ہی استعمال ہوتا ہے، اور اتنا شاذ ہے کہ اکثر لغات اس سے خالی نکلتے۔ ”ارو لغت، تاریخی اصول پر“ میں ”پست“ درج تو ہے، لیکن لکھا ہے کہ یہ ”قد“ (پست قد) اور ”قامت“ (پست قامت) کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ میر نے بہر حال اسے تنہا استعمال کیا ہے اور خوب کیا ہے۔

مضمون بھی اس شعر کا بالکل نیا ہے۔ ”بھلا“ کا روزمرہ بھی نہایت عمدہ ہے، درمصرع اولیٰ میں ”تو“ (واحد حاضر) بھی ہو سکتا ہے، اور ”تو“ (حرف جزا) بھی ہو سکتا ہے۔

سب سے دلچسپ بات یہ سمجھتا ہے کہ عاشق تو دور دریاؤں کے برابر روئے، اور معشوق ہلکا سا جسم کرے، ”دور یا“ سے کثرت بھی ظاہر ہوتی ہے، اور یہ بھی کہ دو آنکھیں ہیں اور ہر آنکھ ایک دریا روئے گی۔ اتنی کثرت گر یہ کالعام ایک جسم خفیف ہو، اور پھر بھی عاشق اس پر بخوشی راضی ہو جائے۔ پھر یہ نکلتے بھی ہے کہ عاشق کے لئے دور دریا وہ مشکل نہیں، جبکہ معشوق کے لئے جسم زیر لب مشکل ہے۔ اگر روئے آسان نہ ہوتا تو عاشق اس کی شرط لگاتا ہی کیوں نہ دلچسپ شعر ہے۔

۳۶۰ اس مضمون کو ابو طالب حکیم نے خوب کہا ہے۔

داغِ راجز بر کنارِ زخمِ نہادہ حکیم

بہرِ گلشت تو من در خانہٴ بخشِ دایم

(حکیم نے کنارِ زخم کے علاوہ کہیں داغ

نہیں لگائے۔ میں نے تو تیری گلشت

کی خاطر خانہٴ باغ بنا رکھا تھا۔)

لیکن سینے کو پر ملاؤ اس کہنے کا مضمون میر نے شاید قمر الدین منت سے حاصل کیا ہو۔

آہ اے کثرتِ داغِ غمِ خواباں کہ مدام

صفحہٴ سینہ پر از جلوۂ ملاؤسی ہے

قمر الدین منت کا مصرع اولیٰ بھرتی کا ہے اور لفظی پر مبنی ہے۔ ہاں دوسرے مصرعے کے حسن کا کیا کہنا۔ میر نے پہلے مصرعے میں دعویٰ کیا اور دوسرے میں اس کی دلیل دی۔ پہلے مصرعے میں نحو کی خوبی یہ ہے کہ ایک نظر میں گمان ہوتا ہے کہ مصرع کی نثر یوں ہوگی: باغ تیری گلشت کی خاطر داغوں سے بنا ہے، یعنی چونکہ معشوق کو (عاشقوں) کے داغ دیکھنا اچھا لگتا ہے، اس لئے باغ نے خود کو داغوں سے سجایا ہے تاکہ تو اس میں سیر کو آئے، جب دوسرا مصرع سامنے آتا ہے تو انتخاب آمیز لطف حاصل ہوتا ہے کہ یہ باغ تو منتکلم نے بتایا ہے، اور خود منتکلم کا بدن ہی باغ ہے۔

سینے کو پر ملاؤ اس کہنا بدیع ہے لیکن ہاتھ کو گلستہ کہنا بدیع تر ہے کیوں کہ ہاتھوں کی انگلیاں ہزاروں گل پیداو ہیں اور ہاتھوں اور انگلیوں پر جو داغ ہیں، وہ کسی اور طرح کے (مثلاً زنگس کے) پھول ہیں۔ اور سینہ کو یا سید گل ہے، جہاں سے پھول جن جن کر ہاتھوں کا گلستہ بنا ہے۔

ہاتھوں کو داغنے اور ان کا گلستہ فرض کرنے کے بارے میں مزید ملاحظہ ہو ۱۶/۱۳ اور ۱۸/۱۳۔ ان تمام اشعار میں میر کا منتکلم تھوڑا بہت دیوانہ، لیکن بکار خود ہشیار اور داغ کھانے کے فن میں ماہر ہے۔ مصحفی اس کا دوسرا رخ پیش کرتے ہیں، جہاں عاشق از خود رفتہ ہے اور گل کھانے کے فن سے بھی شاید پوری طرح واقف نہیں۔

مصحفی تو نے تو پہنچے کو جلا ڈالا تمام

یہ بھی اے ناداں کوئی ہوتی ہے گل کھانے کی طرح

مصحفی کے شعر میں کیفیت اور دلالتِ بدیع اتم ہیں۔ سردارِ معنوی تک آتے آتے یہ مضمون نثری بیان کے نزدیک پہنچ گیا ہے۔

زخمِ کوہِ یا کھلتی بھیاں ہاتھ مگر گلستہ ہے

باغ جہاں سے ہم نے پتے ہیں پھول بہت اور خار بہت

پہلا مصرع بہت خوب تھا، دوسرے مصرعے کی غیر ضروری وضاحت نے بات ہکا بڑی، پھر سردار جعفری کے متکلم کی معصومیت اور سادگی فرضی ہے، کیوں کہ اس کا لہجہ اٹھلاہٹ سے بھرپور (cutesy) ہے، جب کہ مصحفی نے عاشق کے بہانے کسی اور کو متکلم قرار دے کر لہجہ (cutesy) یعنی اٹھلاہٹ سے بھرپور ہونے سے بچا لیا۔

سراج اور نگ آبادی نے میر کے مضمون کا متوازی مضمون خوب بانٹ دیا ہے۔

جاں سپاری داغ کھتا چوٹا ہے چشم انتظار

واسطے مہمان فم کے دل ہے بیڑا پان کا

سراج کے یہاں خوش طبعی اور لطافت کے ساتھ تھوڑی سی تہ داری بھی ہے۔ داغ دار بننے کو طاؤس یا پر طاؤس کہتا ہماری کلاسیکی شاعری میں عام رہا ہے۔

ہیں جو پرداز ترے داغ میں دل کے قائم پرداز = ہار یک گیریں جو  
ساتھ اس حسن کے کب جلوہ طاؤسی ہے تصویر میں بنائی پائی ہیں  
(قائم چاند پوری)

یہ دل پرداز ٹالاں کیوں نہ ہو اس زلف میں  
دیکھ کر بولے ہے طاؤس گلستانی گھٹا

(شاہ نصیر)

بن گیا دامنوں سے سینہ مثل طاؤس چین  
چیش پا افتادہ ہے اب تو گلستاں کی طرح

(شاہ نصیر)

میر اور کلیم ہمدانی کے یہاں بداعت یہ ہے کہ خود کو معشوق کی تفریح کے لائق باغ قرار دیا اور باغ کا وجود اس طرح ثابت کیا کہ داغ کو گل کہتے ہیں۔ میر نے اس پر ترقی کر کے داغ دار سینے کو پر طاؤس کہا۔ قائم نے داغ کے حسن میں مصوری کے فن کی جھلک دیکھی۔ میر کا زیر بحث شعر اور کلیم اور قائم کے شعروں کا

درجہ برابر کی بلندی رکھتا ہے۔

۳۶۰/۵ مصرع ثانی میں دو مفہوم ہیں (۱) میر اگر اس زمین میں ایک مصرع برجستہ کہے۔ (۲) اے میر، جو شخص بھی اس زمین میں ایک مصرع برجستہ کہے۔ مصرع برجستہ کی مناسبت سے ٹوپی آسمان کی طرف اچھالنے کا مضمون خوب ہے، کیونکہ "برجستن" کے اصل معنی میں "اچھالنا، اچھل جانا۔" "موارد المصادر" (الہذا وہ مصرع یا شعر جس کی بندش بہت عمدہ ہو اس کو "برجستہ" کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح بہت پرانی ہے، چنانچہ ابن نفاطی کا شعر ہے۔

لطافت میں ہے جوں خوباں کی ابرو

ہر اک مصرع جو برجستہ ہے میرا

اس میں کوئی شک نہیں کہ ایسی بے دس زمین میں اتنے عمدہ شعر لکھنا لائق صدر رشک ہے۔ پوری غزل سات شعروں کی ہے۔ میں نے بمشکل دو شعر ترک کئے۔ معلوم ہوتا ہے میر کے معاصروں یا بزرگوں میں سے کسی نے اس زمین میں تردید نہیں کیا۔ ہاں بقا اکبر آبادی نے، جو خود کو میر سے افضل سمجھتے تھے، ان قافیوں میں غزل کہی لیکن اس میں صرف تین شعر ہیں۔ اور بحر انھوں نے ایسی اختیار کی ہے جس میں یہ قافیہ شگفتہ معلوم ہوتے ہیں۔ بقا کے یہاں برجستہ شعر کی اصطلاح قائم ہوئی ہے۔

از بس ہوں بقا شائق اس مطلع ابرو کا

آہ سحری میری ہے مطلع برجستہ

شاہ حاتم نے بحر تو میر کی اختیار کی (ان کی غزل ۱۷۵۳/۱۷۵۳ کی ہے) اس لئے ممکن ہے میر کی غزل کے بعد کی ہو، یا اسی زمانے کی ہو (لیکن انھوں نے زمین "سربستہ، کمر بستہ" اختیار کی۔ چنانچہ ان کا مطلع ہے۔

چلا ہے کس طرف تو آج شمشیر و سپر بستہ

میں سردینے کو بیٹھا ہوں یہاں قاتل کمر بستہ

ظاہر ہے کہ کیا یہ لحاظ آجنگ اور کیا یہ لحاظ مضمون، میر کے اشعار ان دونوں سے بہت بہتر ہیں۔ لیکن حاتم کے قافیے بہت خوب بندھے ہیں۔



۳۶۱

۹۹۵

ہم ہیں مجروح ماہرا ہے یہ

وہ نلک چھڑ کے ہے مزہ ہے یہ

آگ تھے ابتداء عشق میں ہم

اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ

شور سے اپنے مٹر ہے پر وہ

یوں نہیں جانتا کہ کیا ہے یہ

۳۶۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن اس مضمون میں بھی میر نے ایک دو نکتے رکھ دیئے ہیں۔

(۱) نلک چھڑکنا کی مناسبت سے ”مزہ“۔ (۲) اصل مزہ اس بات میں ہے کہ معشوق نلک چھڑک رہا ہے۔ اور کسی کی نلک پاشی میں یہ بات نہ ہوتی۔ ”مجروح“ اور ”ماہرا“ میں صنعت شبہ اشتقاق پر لطف ہے۔

۳۶۱/۲ زیر دست کیفیت اور ابہام سے بھرپور شعر ہے۔ بظاہر اس میں کوئی بات ایسی نہیں جو فوری طور پر سمجھ میں نہ آتی ہو۔ لیکن حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) ابتداء عشق میں آگ ہونے کے متعدد مفہوم ہیں۔ (۱) عشق جب شروع ہوا تو ہم جوش اور شدت جذبات اور شوق تمام کی آگ میں جل رہے تھے۔ (۲) ہم میں وہی تیزی اور جولانی تھی جو آگ میں ہوتی ہے۔ (۳) ہم میں آگ کی سی حدت تھی، کوئی ہمارے پاس بیٹھ نہ سکتا تھا۔ (۴) ہم آگ کی طرح تباہ کن تھے، لہذا (۵) خود ہی کو بجائے ڈالتے تھے، (۶) ہم میں وہ بے چینی اور گرمی تھی جو آگ

میں ہوتی ہے۔ (۷) عشق جب شروع ہوا تو ہم غم (اور بھر) کی آگ میں جل رہے تھے، گویا خود آگ ہو گئے تھے۔ (۸) ہم آگ کی طرح روشن تھے۔

(۲) لیکن خود ”آگ“ کے علامتی مظاہر کیا ہیں؟ اس سلسلے میں چند نکات جو شرق و مغرب کے صوفیوں اور قدیم علامتی فکر سے مستخرج کئے گئے ہیں، حسب ذیل ہیں۔

الف۔ آگ زندگی کا سرچشمہ ہے۔ آگ شاداب ہے (گلزارِ ظلیل)۔ آگ شادابی کی ضد ہے۔ آگ سرخ ہے، سفید ہے، سیاہ ہے، نیلی ہے۔ موت سرخ ہے، سفید ہے، سیاہ ہے، زندگی سرخ ہے (خون کی سرخی) زندگی سفید ہے (صبح کی سفیدی)، زندگی سیاہ ہے = موت ہے = حیات دنیوی ایک طرح کی موت ہے۔

ب۔ آگ = بقراری = وحشت۔ آگ = روشنی = بقراری = وحشت۔ وحشت = جنون۔ جنون علم کی (عقلی علم کی) ضد ہے، لہذا آگ = وحشت = جنون = سیاہی (روشنی کا نہ ہونا = علم کا نہ ہونا)۔

ج۔ آگ خود سے اوپر اٹھ جاتی ہے = پرواز کناں ہے = لطیف ہے۔ روح کسی سہارے کے بغیر اوپر اٹھ جاتی ہے = پرواز کناں ہے = لطیف ہے۔ لہذا آگ = روح۔

د۔ آگ = حرارت = زندگی = حرارت = قوت تخلیق = علم = قوت تخلیق جنسی قوت کی اصل ہے۔ آگ = جنسی قوت۔

ہ۔ آگ = روشنی = زندگی۔ لیکن روشنی ہلاتی بھی ہے، لہذا آگ = روشنی = موت = زندگی = وجود = روشنی۔ لیکن زندگی = روشنی = آگ = موت۔ لہذا عدم = وجود۔

و۔ لاشعور کے اعتبار سے آگ = شبوت۔

ز۔ سورج، آسمان، آگ = خلا قانہ قوت، نظام فطرت، شعور (فکر، تئویر، فکر، عقل روحانی معرفت)۔

ح۔ سرخ رنگ، سرخی = خون = قربانی = بے قابو (جنسی یا جذباتی) بیجاں۔

ط۔ آگ = سفیدی = وہ الوہیت جو محیط کل اور عالم قائل فہم ہے۔

ی۔ نور الہی انسان کی روح پر منعکس ہوتا ہے۔ کبھی لمحہ بھر کے لئے، کبھی دیر تک۔ پھر ایک موقع وہ



آتا ہے جب روح اس میں فرق ہو جاتی ہے۔ ان مدارج کو صوفیوں نے (۱) لواح (جملہ انیس) (۲) لواح (کوہ) اور (۳) چلی کا نام دیا ہے۔ حضرت موسیٰ کو چلی کا بی دیدار نصیب ہوا تھا، جو آگ کی شکل میں تھی۔

ک۔ اللہ کے لئے سے روح انسانی کے اندر اشتعال پیدا ہوتا ہے اور وہ آگ بن جاتی ہے۔ اسی وجہ سے اللہ نے حضرت موسیٰ سے آگ ہی کی صورت میں کلام کیا۔

(مندرجہ بالا نکات پر قدرے مفصل کلام آپ کو ”شعر غیر شعر اور نثر“ کے دو مضامین ”مطالعہ اسلوب کا ایک سبق“ اور ”میر انیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام“ میں ملے گا) اب مصرع ثانی کے معنی پر غور کیجئے۔ (۱) جل کر خاک ہو گئے۔ (۲) مت کر خاک ہو گئے۔ (۳) بے حقیقت ہو گئے۔ (۴) خاک کی طرح افسردہ ہیں۔ (۵) خاک کی طرح بے نور ہیں۔ (۶) اپنی اصل کو واپس لوٹ گئے۔ (یعنی آگ ہو جانا اپنی اصل کے مطابق نہ تھا۔) (۷) خاک ہو جانا ہماری انتہا ہے۔ (یعنی کمال ہے) ہم نے بہت رنج کھینچے، بہت جلتے بھنے، انتہا یہ کہ خاک ہو گئے (اس سے زیادہ کیا کرتے؟) (۹) ابتدا میں بہت گرمی تھی، لیکن عشق کی آگ آخر کار بجھ گئی۔ (۱۰) خاک ہو جانا درجہ کمال تو ہے، لیکن وہ کمال کیا جس کا رتبہ خاک برابر ہو۔

اب ”خاک“ کے ملاحتی مفہام پر غور کرتے ہیں۔

الف۔ خاک = زمین = نسائی اصول (female principle) = قوت تولید و تخلیق۔

ب۔ نسائی اصول = زمین برعکس آسمان = اصول مردی (male principle)

ج۔ خاک = انسانی جسم = خدا کا گھر۔ (پندرہویں صدی میں بہت سے یورپی کلیساؤں کا طرز تعمیر اور نقشہ جسم سے مشابہت رکھتا تھا۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو یونگ (C.G. Jung) کے تصورات علامت پر مرتب کردہ کتاب (Man and his Symbols)۔

د۔ خاک = پتھر = تکمیل۔ (پتھر کو گول فرض کرتے ہیں اور دائرہ علامت ہے تکمیل کی۔)

و۔ خاک = اصول حیوانی (animal principle) = لاشعور۔

و۔ خاک = اصل وجود = عدم۔

یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ عناصر کی تعداد چار ہے، اور آتش و خاک ان میں سے دو عناصر

ہیں۔ چار کی معنویت بھی بقول یونگ تکمیل کی ہے، اور مکمل درجہ تکمیل تب حاصل ہوتا ہے جب دائرے کو مربع بنادیا جائے (the squared circle)۔ آگ سے خاک ہونا بھی دائری صورت ہے، کیوں کہ جب خاک نسائی اصول ہے تو وہ ہر چیز کی، لہذا آگ کی بھی ماں ہے۔ لہذا آگ سے خاک ہونا وہ دائری شکل ہے جو چار عناصر کے مربع میں محصور ہے۔ یونگ (Jung) کی بحولہ بالا کتاب میں ایک قدیم اکیسیائی تصویر کا ذکر ہے جس میں ایک دائرہ ہے جس کو ایک مربع اپنے حصار میں لئے ہوئے ہے۔ دائرے کے اندر ایک عورت ہے اور ایک مرد۔ اس طرح دائرہ تکمیل کی علامت یوں ہے کہ اس کے اندر اتحاد ضدین ہے (عورت + مرد + آتش + خاک) اور مربع مکمل تکمیل ہے، کیوں کہ وہ دائرے پر محیط ہے۔

خاک چونکہ انسانی جسم (= وجود) کی علامت ہے، اس لئے اس کے ذریعے ہی تمام خارجی حقائق تک رسائی ہوتی ہے۔ بقول یونگ (Jung) ”موسائی اور اسٹیت صرف رسوماتی تصورات ہیں اور وہ حقیقی ہونے کا دعویٰ اسی حد تک کر سکتے ہیں جس حد تک ان کی نمائندگی افراد کے ذریعہ ہوتی ہے۔“ یونگ کہتا ہے کہ جدید انسان نے اپنی جلیبوں (= اصول حیوانی = خاک) کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ آج جدید انسان خود کو اسی حد تک جان سکتا ہے جس حد تک وہ اپنی خودی (self) کا شعور حاصل کر سکتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے اصل وجود کی جگہ اپنے وجود کے بارے میں اپنے تصورات و مفروضات کو اپنا وجود سمجھ لیتا ہے۔

یونگ نے یہ خیالات اپنی کتاب (The Undiscovered Self) میں بیان کئے ہیں۔ یہاں ہمیں اس بات سے غرض نہیں کہ یہ باتیں غلط ہیں کہ صحیح۔ بنیادی بات یہ ہے کہ خاک = اصول حیوانی = جبلت کا جو تصور یونگ بیان کر رہا ہے وہ ہماری تہذیب میں بہت قدیمی ہے۔ میر کے شعر میں ”خاک“ کا بنیادی مفہوم یہی ہے کہ عشق کی انتہا یہ تھی کہ ہم مکمل ہو گئے، ہم نے اپنے وجود کو اپنی جبلت کی روشنی میں براہ راست جان لیا۔

ایسا نہیں ہے کہ شعر کے وہ معنی جو فوری طور پر سمجھ میں آتے ہیں، وہ غلط ہیں۔ یعنی عشق نے ہم کو خاک کر ڈالا۔ عشق کے شداکد اور عشق کی شدت نے ہماری جان لے لی۔ لیکن یہ معنی نامکافی ہیں۔ ”آگ“ اور ”خاک“ دونوں ہی الفاظ ہماری تہذیب کے بنیادی الفاظ ہیں اور جس طرح یہ الفاظ اس شعر میں برتے گئے ہیں اس کا تقاضا ہے کہ ہم ان کے تمام مفہام کو نظر میں رکھ کر شعر سے لطف اندوز ہوں۔



اگر ہم شعر کی صرف مٹری کر دیں کہ "ہم ابتداءے عشق میں آگ تھے (اور) اب جو خاک ہیں (تو) یہ انتہا ہے" تو بھی یہ سوال باقی رہتا ہے کہ "آگ" اور "خاک" سے مراد کیا ہے؟

"اب جو ہیں خاک" کا فقرہ بھی معنی سے بھرپور ہے۔ اس میں اگر تھوڑی سی رنجیدگی ہے تو بہت سا اطمینان و افکار بھی ہے کہ ہم اس منزل پر پہنچے۔ اگر "آگ" اور "خاک" کو عام معنی میں لیا جائے (آگ = حرکت، گرمی اور زندگی، اور خاک = موت و اندر دگی) تو یہ شعر عشق کے پورے نظام، بلکہ پورے نظام کائنات پر ایک محروم سا تہرہ ہے، کہ عشق، جو انسان کی اشرف ترین صفت ہے اس کو بروے کار لانے کا انجام ایسا ہو۔ غرض جس پہلو سے شعر کو دیکھیں، اس میں نیرنگی ہی نیرنگی ہے۔ ایسا شعر میر کے بھی کلیات میں ذمہ سے سے ملے گا، اور وہ کاذب کر ہی کیا ہے۔ لیکن میر باز کہاں آتے ہیں۔ انھوں نے اس مضمون کا ایک پہلو کسی اور طرف موز کر دیا ان دو م میں کہہ ہی دیا۔

سب موتے ابتداءے عشق ہی میں

ہوئے معلوم انتہا کیا خاک

۳۶۱/۳ یہ شعر بھی بظاہر سادہ اور کسی خصوصیت سے محروم ہے لیکن دراصل اس میں کئی معنی ہیں۔

(۱) اگر ہم چاہیں تو اپنے شور کے ذریعہ محشر برپا کر دیں۔ لیکن چونکہ ہم چپ ہیں اس لئے معشوق اس بات کو جاننا نہیں کہ ہمارا شور کس درجہ قیامت خیز ہے۔ (۲) یہ جو دنیا میں شور محشر برپا ہے، یہ دراصل ہمارا شور وحشت ہے۔ لیکن معشوق کو جب تک بتایا نہ جائے، وہ جانے کا بھی نہیں کہ ہم کس درجہ شور انگیز ہیں۔ (۳) ہمارے شور کے باعث ایک محشر برپا ہے (یہ اچھی بات نہیں)۔ لیکن کیا کریں، جب تک ہم اتنا شور و فغا نہ کریں گے وہ جانے کا ہی نہیں کہ ہم کیا ہیں۔ ("یہ" کی ضمیر اشارہ منظم کی طرف پھرتی ہے۔) (۴) ہمارے شور سے ایک محشر تو برپا ہے۔ لیکن معشوق ان طریقوں کی طرف متوجہ ہی نہیں ہوتا۔ وہ جاننا ہی نہیں کہ یہ کون فحش ہے (یا یہ شور کس بات کا کس بات پر ہے؟)

دیکھئے کس قدر چھوٹے الفاظ اور معنی کی یہ فروانی۔ پھر معنی بھی ایسے کہ بعض ایک دوسرے کے متضاد۔ پھر وہ عاشق کس درجے کا عاشق ہے جو شور محشر پر قادر ہے اور وہ معشوق کیسا معشوق ہے کہ اسے شور محشر کی پروا نہیں، یا پھر وہ اس درجہ تغافل کیش ہے کہ جب تک شور محشر نہ ہو، عاشق کی طرف متوجہ ہی نہیں ہوتا۔

ایسے مضمون اور ایسا اسلوب خاص میر کا حصہ ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں۔ میر کی دنیا سے شعر غیر معمولی طور پر وسیع ہے۔ اس دنیا کی ہر چیز عشق پر قائم ہے، اور چونکہ اس دنیا میں عشق ہر جگہ ہے، اس لئے اس میں عشق کا تجربہ اور اس کے مظاہر بھی بونگھوں ہیں۔ یہاں عاشق دونوں انتہاؤں تک پہنچے ہوئے ہیں، غیر معمولی انسان بن بھی اور غیر معمولی عینیت بھی، دونوں یہاں موجود ہیں۔

اگر اس شعر کو انسانی تعلقات سے بنا کر انسان اور خدا کے تعلقات اور روابط کے مضمون پر مبنی قرار دیا جائے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ انسان جب تک شور و فغا نہ کرے خدا اس کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔ خود خدا بھی انسان سے انسانوں جیسا معاملہ کرتا ہے۔ چنانچہ ایک بزرگ کے ہارے میں مشہور ہے کہ بستی کے لوگ ان کے پاس آئے اور بارش کی دعا کے طالب ہوئے، انھوں نے بارش کے بجائے سوکھے کی دعا کی، لیکن پانی خوب برسنا۔ جب ان سے پوچھا گیا کہ یہ کیا بات تھی؟ تو انھوں نے جواب دیا کہ "آج کل ہمارے تعلقات خراب ہیں۔ جو کہتے ہیں اس کا الٹا ہوتا ہے۔" میر کے شعر میں بھی ایسی معاملہ ہے کہ ابھی وہ ہم کو نظر انداز کر رہا ہے (یا ابھی اس نے ہمارا شور و فغا نہ دیکھا نہیں ہے)۔ جب ہم محشر اٹھائیں گے تو معلوم ہوگا۔ لطف یہ ہے کہ محشر اٹھانا خدا کا کام ہے، لیکن بندہ خود کو اس پر قادر سمجھتا ہے۔ محشر شور انگیز شعر ہے۔

۳۶۲

جی چاہے مل کسو سے یا سب سے تو جدا رہ  
پر ہو سکے تو پیارے تک دل کا آشنا رہ

میں تو ہیں وہم و گم کوں کیا ہے خیال تجھ کو  
بھار آئین مجھ سے ہاتھ آپ سے اٹھا رہ

جیسے خیال مفلس جاتا ہے سو جگہ تو  
مجھ بے نوا کے گھر بھی ایک آدھ رات آ رہ

دوڑے بہت دیکھن مطلب کو کون پہنچا  
آئندہ تو بھی ہم سا ہو کر شکستہ پا رہ

۳۶۲/۱ قافیے بے رس ہیں اور ردیف بے لطف۔ پھر بھی جواں سال میر نے چودہ شعر کی غزل کہی ہے۔ اور تقریباً ہر شعر ناسے بلند معیار کا ہے۔ یہ چار شعر جو میں نے لئے ہیں، خاص میر کے انداز کے ہیں اور کسی بھی شاعر کے لئے مایہ افکار ہوتے۔ میر کا کلام ایسے شعروں سے بھرا پڑا ہے، لہذا میر کا قاری ان کا عادی ہو جاتا ہے اور ان کی ندرت اور تازگی کو پوری طرح محسوس نہیں کرتا۔

شعر زیر بحث میں سب سے پہلی تو جہانگیر چیز اس کا مخاطب ہے۔ خطاب معشوق سے تو ہے ہی، لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ منتظم خود سے مخاطب ہو، یا کوئی شخص کسی اور شخص سے بات کر رہا ہو۔ دوسری بات یہ کہ شعر کے چاروں ٹکڑے انشائیہ ہیں۔ اس طرح یہ فائدہ حاصل ہوا ہے کہ جو بات کہی گئی ہے اس میں عمومی، اصولی بیان کا رنگ نہیں ہے، بلکہ دوستانہ، اور انسانی سطح پر مشورے کا رنگ ہے۔ خود شعر کا مضمون انسانی سطح کا اور ایک مخصوص طرح کی انسان دوستی پر مبنی ہے۔ غالب کے یہاں انانیت کی وہ منزل ہے

جہاں کسی سے بھی ربط رکھنا گوارا نہیں ہوتا

ڈالا نہ بے کسی نے کسی سے معاملہ  
اپنے سے کھینچتا ہوں فحالت ہی کیوں نہ ہو

ہنگامہ زبونی بہت ہے انفعال  
حاصل نہ کچے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

لیکن میر نے یہاں خوب صورت قول محال کے ذریعہ وارستگی اور ربط و تعلق، دونوں کا امکان رکھ دیا ہے۔ جی چاہے تو کسی سے ملو، یا سب سے ملو، جی چاہے تو سب سے جدا رہو۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ دل سے آشنائی رہے۔ یعنی گوشت پوست کے انسان سے معاملہ رکھا بھی تو کوئی خاص بات نہیں، اور نہ رکھا تو بھی کوئی خاص بات نہیں۔

”دل کا آشنا رہ“ کثیر المعنی فقرہ ہے۔ (۱) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ ہمارے دل سے آشنائی رکھ۔ (۲) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اپنے دل سے آشنائی رکھ۔ (یعنی صاحب دل بن، دل دردمند رکھ۔) (۳) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اللہ کی مخلوق کے دل سے آشنائی رکھ۔ (یعنی صاحب دل بن اور دوسروں کے دلوں کا لحاظ رکھ۔ ان کی خاطر کو عزیز جان۔) (۴) خود سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ دل دردمند رکھ۔ (۵) خود سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اپنے دل کی گہرائیوں کو سمجھ۔ (۶) مخاطب (واحد حاضر) سے کہا ہے کہ صاحب دل بن۔

برک ہارٹ Titus Burckhardt کے بموجب صوفیوں کے یہاں ”قلب“ سے مراد وہ مقام ہے جہاں روح کی ”عموی“ شعاع ”نفس“ کی ”افقی“ سطح کو چھوتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ”عقل“ جاگزیں ہے، اور ”عقل“ سے مراد ہے فہم کی وہ خالص روشنی جو منطقی فکر سے آگے کی چیز ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے مجھے متوجہ کیا ہے کہ قرآن کریم میں ”قلب“ کو ”عقل“ سے متصف قرار دیا گیا ہے۔ مثلاً سورۃ الحج، آیت ۳، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵،



بیدل کا شعر ہے۔

جب دل کے آستان پر عشق آن کر پکارا  
پردے سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

اس شعر پر حضرت منصور طاج کے ایک شعر کا پرتو ہے جس میں کہا گیا ہے کہ میں نے اپنے رب کو دل کی آنکھوں سے دیکھا اور پوچھا "تو کون ہے؟" "جواب ملا = "تو"۔ مارٹن لنگس (Martin Langs) نے بھی یہی کہا ہے کہ "قلب" دراصل براہ راست روحانی مکاشفے کی صلاحیت کا نام ہے۔ بیدل کا شعر صاف بتا رہا ہے کہ جس چیز کو صوفیہ نے "قلب" کہا ہے، اسی کے لئے انھوں نے "دل" کا لفظ استعمال کیا ہے، لہذا میر کے شعر میں "دل کا آئینہ" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ روح کی اس قوت سے بے نیاز نہ ہو جس کا مقام قلب ہے۔

۲/۶۲ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۱۰۳۔ موجودہ شعر میں مضمون ۱۰۳ سے آگے بڑھ گیا ہے۔ کیوں کہ مخاطب اور متکلم دونوں کے وجود سے انکار کیا گیا ہے۔ پھر اس پر بھی بس نہیں کیا، مخاطب سے یہ بھی کہا ہے کہ مجھ کو بھی ترک کر اور خود کو بھی ترک کر۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ کا نام نے غیر معمولی زور پیدا کر دیا ہے۔ انداز ایسا ہے گویا کسی کم عقل شخص کو سمجھا رہے ہوں کہ میاں جاؤ ان میں کیا رکھا ہے؟ نہ وجود خود ہے نہ وجود غیر، تم کس امتحان تصور میں گرفتار ہو؟ پھر اس پر ترقی کر کے کہا کہ مجھ سے بھی آستین بھاڑو اور خود سے بھی ہاتھ اٹھاؤ۔ "آستین بھاڑنا" اور "ہاتھ اٹھالینا" دونوں ہی فارسی محاوروں کا ترجمہ ہیں "آستین افشانیدن" اور "دست برداشتن"۔ موثر الذکر تو مقبول ہو گیا، لیکن اول الذکر بہت کم نظر آتا ہے۔

پھر زور کا نام مومنہ نہیں ہوتا۔ لیکن شعر زیر بحث میں میر نے یہ بھی کر دکھایا ہے۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) متکلم اور مخاطب دونوں "وہم" ہیں، یعنی وجود سے عاری ہیں۔ لیکن ایک امکان یہ بھی ہے کہ یہ بات کسی اور ہستی کا وہم ہو کہ متکلم اور مخاطب موجود ہیں۔ یعنی ہو سکتا ہے کہ ان لوگوں کی (اور لہذا تمام مخلوق کی) کوئی حقیقت نہ ہو سوائے اس کے کہ کوئی اور ہستی انھیں وہم (= خواب) میں دیکھ رہی ہو۔

خواجہ حسن نظامی نے اپنی ڈائری میں ایسا ہی خیال ایک جگہ ظاہر کیا ہے۔ میر کے یہاں بھی اور جگہ اس خیال کا امکان ہے۔ ملاحظہ ہو دیباچہ جلد اول صفحہ ۱۶، جہاں زندگی، اور وجود، اور طلسم کے مضمون پر مبنی میر کے بعض اشعار کا ذکر ہے۔ مزید ملاحظہ ہوں ۱۵۷ اور ۱۵۸۔

(۲) مخاطب سے کہا جا رہا ہے کہ مجھے بھی ترک کر اور خود کو بھی ترک کر۔ وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ دونوں ہی وجود سے عاری ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ یہاں اس بات سے کیا مراد ہے کہ مجھ سے بھی آستین افشان کر اور خود سے بھی دست بردار ہو؟ کم سے کم حسب ذیل امکانات ذہن میں آتے ہیں۔ (۱) نہ تم کچھ کر پاؤ گے اور نہ میں کچھ حاصل کر سکوں گا، لہذا کوئی امید نہ رکھو۔ (۲) جب ہم دونوں ہی بے وجود ہیں تو ہمارے ذریعہ حقیقت تک پہنچنے کی کوئی راہ نہیں۔ (۳) ہم ہی نہیں تو عمل لا حاصل ہے۔ عمل تو اس سے سرزد ہوتا ہے جس کا وجود ہو، بے وجودوں کا عمل کیا؟ (لطف یہ ہے کہ آستین افشانیدن اور دست برداشتن بھی عمل ہی ہیں، لیکن یہ اعمال خود عمل کا انکار کرتے ہیں۔) (۴) ہمارے تمھارے درمیان کوئی معاملہ نہیں ہو سکتا۔

(۳) اب سوال یہ ہے کہ مخاطب کون ہے؟ مخاطب اگر معشوق ہے تو دلچسپ صورت حال پیدا ہوتی ہے کہ وہ شخص جسے حاصل کرنے کے لئے ساری تک و دو ہوئی ہے، اس کے بھی وجود سے انکار کیا جا رہا ہے اور ایک طرح سے اس کو متکلم کا طالب قرار دیا جا رہا ہے، کیوں کہ اگر وہ طالب نہ ہو تو اس سے یہ کیوں کہا جائے کہ مجھ سے آستین بھاڑ لو، یعنی مجھے ترک کر دو، مجھ سے کوئی توقع نہ رکھو۔ اگر مخاطب دنیا والے ہیں تو پھر یہ شعر کسی ایسی ذہنی صورت حال کا آئینہ دار ہے جب متکلم دنیا اور نظام دنیا سے اس قدر نفور ہے کہ وہ خارجی وجود کے انکار ہی میں اپنی عافیت سمجھتا ہے۔ اگر مخاطب کوئی ایک شخص (مثلاً کوئی دوست یا ہم نشین) ہے تو پھر شعر دنیاوی ذمہ داریوں سے انکار اور فرار پر مبنی ہے۔ جس طرح بھی دیکھیں، بات مبہم رہتی ہے، بس یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعر میں انکار وجود کا مضمون ہے اور وہ اس طرح بیان ہوا ہے کہ ایک طرف تو احساس و اعتراف عجز و خلست ہے، اور اس کے ساتھ ہی ساتھ لہجے میں غلبہ تنہیہ اور انکشافی زور ہے۔

مصرع اولیٰ میں "وہم" کی مناسبت سے "خیال" اور مصرع ثانی میں "آستین" کی مناسبت سے "ہاتھ" بہت خوب ہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔



۳۶۲/۳ اس شعر میں معشوق پوری طرح "او ہاش و بد معاش" ہے، کہ ہر ایک کے پاس آنا جانا ہے۔ لیکن شعر کی اصل خوبی اس تشبیہ میں ہے کہ معشوق کا کردار خیالِ مفلس کی طرح ہے۔ جس چیز سے تشبیہ دی جائے (مثلاً وہ ہمیشہ اس چیز سے افضل ہوتی ہے جس کو تشبیہ دی جائے) (مثلاً یہاں کمال یہ ہے کہ مشبہ بہ افضل تو ہے، لیکن ساتھ ہی وہ انتہائی حقیر و سفید بھی ہے۔ مفلس کا خیال ہر طرف دوڑتا ہے، کہ فلاں سے بہتر ہو جائے، فلاں سے کچھ حاصل ہو جائے۔ مفلس کے خیال میں خود داری اور خود نگہ داری نہیں ہوتی۔ مثل مشہور ہے کہ غرض مند باؤلا ہوتا ہے۔ لہذا "خیالِ مفلس" نہایت کم وقار چیز ہوا۔ پھر بھی وہ ہر جانی معشوق سے افضل بھی ہے، کہ معشوق کتنا ہی ہر جانی کیوں نہ ہو، وہ اتنی جگہوں پر اور اس کثرت سے نہ جاتا ہوگا جتنی جگہوں پر اور جس کثرت سے مفلس کا خیال ادھر ادھر دوڑتا پھرتا ہے۔ شاعر کا کمال اسی بات میں ہے کہ معشوق کے عیب (ہر جانی پن) کے لئے ایسی شے سے تشبیہ تلاش کی جو جگہ جگہ گھومنے اور آوارہ پھرنے میں ہر جانی پن سے بھی زیادہ قوی ہے۔

تشبیہ اور استعارہ دونوں ہی میں یہ اصول کارفرما ہوتا ہے (یادیں کہیں کہ ہونا چاہئے) اور اسی بات میں ان کی اصل قوت ہے، کہ ان کی بنیاد مبالغے پر ہوتی ہے۔ اگر مشبہ بہ کی قوت مشبہ سے زیادہ نہ ہو تو تشبیہ قائم نہ ہوگی اور یہ شاعر تخیل کی ناکامی کا ثبوت ہوگا، جیسا کہ مجاز کے اس بند میں ہے۔

اک محل کی آڑ سے نکلا وہ پیلا ماہتاب

جیسے مفلس کی جوانی جیسے بیوہ کا شباب

جیسے ملا کا عمامہ جیسے بیٹے کی کتاب

اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

یہاں سارے مشبہ بہ (مفلس کی جوانی، بیوہ کا شباب، ملا کا عمامہ، بیٹے کی کتاب) اپنے مشبہ (پیلا ماہتاب) سے کم قوی ہیں، کیوں کہ ان سے کسی میں وہ زردی نہیں ہے جو اس تصوراتی زردی میں ہے جو شکر نے ماہتاب میں دیکھی ہے۔ دوسری بات یہ کہ ملا کے عمامے اور بیٹے کی کتاب میں زردی ضروری نہیں، لہذا تشبیہ یوں بھی ناکام ہے۔ لہذا تشبیہات کے اس سلسلے کے باوجود ہمارے ذہن میں پہلے ماہتاب کا دیکر نہیں قائم ہوتا، بلکہ خود "پیلا ماہتاب" جو ایک درجے کا استعارہ ہے، ان تشبیہات سے بہتر ہے، حالانکہ اس میں بھی یہ کمزوری ہے کہ "پیلا" کے ساتھ "ماہتاب" کا لفظ رکھا گیا ہے جو روشنی اور

چمک پر مکرر دلالت کرتا ہے۔ (ماہ = چاند اور "تاب" بمعنی "روشن"، "روشن کرنے والا") اگر "پیلا ماہتاب" کی جگہ "پیلا چاند" ہوتا تو استعارہ بہتر ہوتا ہے۔ میر کے یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ معشوق کے ہر جانی پن کو ظاہر کرنے کے لئے ایسے الفاظ لائے گئے ہیں جو تشبیہ سے مناسبت رکھتے ہیں ("جاتا ہے"، "نہ کہ" قدم رنجہ فرماتا ہے"، "تشریف لے جاتا ہے"، "روشنی افروز ہوتا ہے" وغیرہ)۔ تشبیہ ایسی چیز سے ہے جو بذات خود حقیر ہے، لیکن ہر جانی پن کی صفت میں نہایت قوی ہے۔

اب بعض لفظی خوبیاں ملاحظہ ہوں، "مفلس" اور "سو" میں ضلع کا تعلق ہے۔ "مفلس" کے لحاظ سے خود کو "بیٹا" کہنا بھی مناسبت لفظی کا کرشمہ ہے۔ یہاں "دل زدہ"، "غم زدہ" وغیرہ الفاظ یا اس قسم کی ترکیب لفظی نامناسب تھی۔

میرے بھی غم کدے میں ایک آدھ رات آ رہ

شعر کے لہجے میں تجنی، شکایت، احتجاج، ہوس ناک، سب اس طرح یک جا ہو گئے ہیں کہ اس پر کوئی ایک غم لگا ناممکن نہیں۔ لا جواب شعر ہے۔

۳۶۲/۳ اس شعر کا مضمون تو عام ہے، کہ سہمی دکوشش کے باوجود مقصود (= خدا معشوق، دنیاوی کامیابی) کا حصول نہ ہوا۔ لیکن اس پر جو اضافہ کیا ہے وہ نیا ہے کہ سہمی کو ناکام ہی ہونا ہے اس لئے شکست پا ہو کر بیٹھ جاؤ۔ اس پر مزید لطف اس کے مخاطب میں ہے، کہ کسی اور شخص کو تحقیق کر رہے ہیں کہ ہم تو پاؤں ترا کر (یعنی ترک تنگ دو کر کے) بیٹھے ہی ہیں، تم بھی ایسے ہی ہو جاؤ۔

لیکن بات یہیں ختم نہیں ہوتی، مصرعِ اولیٰ میں عام صورت حال بھی بیان ہوئی ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ بیان صرف اپنے بارے میں ہو۔ (ہم دوڑے تو بہت لیکن مطلب کو کون پہنچتا ہے؟) یہ بھی ممکن ہے کہ مصرعِ اولیٰ بھی براہِ راست مخاطب کے بارے میں ہو (تو دوڑے بہت، یعنی اگر تو چاہے تو بہت دوڑے)۔ اگر اس مفہوم کو قبول کریں تو مصرعِ ثانی کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ ٹھیک ہے، اس بار تو دوڑ دوپ کے دیکھ لو۔ آئندہ ہماری طرح چپ بیٹھ جاؤ، کیوں کہ مجھے تو معلوم ہے کہ تنگ دو کا کچھ حاصل نہیں، تم دوڑ بھاگ کر کے امتحان و اطمینان کر لو۔

اگر مندرجہ بالا مفہوم کی جگہ مصرعِ اولیٰ کا یہ مفہوم قبول کیا جائے کہ یہ محض عمومی بیان ہے، تو



”مصرع ثانی میں لفظ ”آئندہ“ بہت دلچسپ ہو جاتا ہے، کہ کس ”آئندہ“ کی بات ہو رہی ہے؟ اگلے جنم کی، یا اسی دنیا میں کسی موقع کی، جب وہ ادویش کی ادا سازی ثابت ہو سکی ہوگی؟ بظاہر تو اگلے جنم کا مفہوم زیادہ قوی ہے، کہ اس جنم میں چاہو تو کوشش کر کے دیکھ لو، کچھ مانا جاتا تو ہے نہیں۔ اگلی بار جب یہاں آنا تو ہماری طرح پاؤں تڑا کر بیٹھ جانا۔ اس میں یہ کتنا بھی ہے کہ ممکن ہے عظیم پچھلے جنم میں کوشش کی بے حاصلی کا تجربہ کر چکا ہو، اور یہ کتنا بھی کہ لوگ کوشش تو کریں گے ہی، کیوں کہ یہ انسان کی سرشت میں ہے۔ نتیجہ نکلے یا نہ نکلے، انسان باز نہیں آتا۔

”دوڑے“ کے اعتبار سے ”پہنچا“ خوب ہے، لیکن اس سے زیادہ دلچسپ ”شکستہ“ اور ”پارہ“ میں ضلع کا ربط ہے۔ چاہے کچھ ہو جائے لیکن میرر رعایت لفظی سے نہیں چوکتے۔ ورنہ مضمون اس قدر تلخ ہے کہ عام شاعر اس کو نبھانے کی ہی کوشش میں مارا جائے چہ جائے کہ زبان کے ساتھ کھیل بھی کر سکے۔ افسوس کہ ”جذبات نگاری“ اور ”حقیقت نگاری“ کے مصنوعی تصورات کے چکر میں ہم لوگوں نے شعر گوئی کا فن بھلا دیا۔

۳۶۳

ایک محروم چلے میر ہمیں عالم سے  
ورنہ عالم کو زمانہ نے دیا کیا کیا کچھ

۳۶۳/۱ شعر میں کیفیت تو ہے، لیکن اس کا مضمون بظاہر نہایت پیش پا افتادہ اور گہرائی سے عاری ہے۔ کیفیت بھی اس شعر میں ایسی ہے کہ مثنوی ”زہر عشق“ کی ”رومانی دردناکی“ زیادہ دور نہیں رہ جاتی۔  
لے کے دل میں تمھاری یاد چلے  
باغ عالم سے نامراد چلے  
مومن نے بہت بہتر طریقے سے کہا ہے۔

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے

ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

لیکن میر نے ”زمانے“ اور ”عالم“ میں فرق کر کے اپنے شعر میں ایک نکتہ رکھ دیا ہے۔ یہاں ”عالم“ سے مراد خاک و خشت کی وہ طبعی دنیا ہے جس میں آپ رہتے ہیں، اور ”زمانہ“ تاریخ اور وقت کا وہ اصول ہے جو عالم میں تصرف کر رہا ہے۔ لیکن یہاں اس مشہور حدیث قدسی کی طرف بھی اشارہ ہو ”لا تسبوا الدھر فھو الدھر منی (زمانے کو برا نہ کہو، کہ زمانہ مجھ سے ہے۔) لہذا ”زمانہ“ عالم کو سامان زیرت اور نعمتیں مہیا کرتا ہے۔ اور عالم ان اموال و نعم کو اہل تک پہنچاتا، یا ان میں تقسیم کرتا ہے۔ لہذا عظیم کو شکایت زمانے سے نہیں، بلکہ عالم کے پاس سب کچھ تھا، لیکن ہم تک اس سے کچھ نہ پہنچا۔

واضح رہے کہ عطاء محمد شین کو اس بات میں کلام ہے کہ لانسبوا الدھر پر درحقیقت حدیث قدسی ہے نہیں۔ لیکن یہاں ہمیں اس بات سے بحث نہیں۔ عام لوگ اسے بہر حال حدیث قدسی ہی مانتے ہیں۔ بنیادی معاملہ یہ ہے کہ میر نے غالباً اس حدیث قدسی کے مضمون کا لحاظ رکھتے ہوئے زمانے کی برائی نہیں کی ہے، بلکہ سارا الزام عالم کے سر پر رکھ دیا ہے کہ عالم نے زمانے کے فراہم کردہ اموال و اسباب

ہم تک نہ پہنچائے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ محرومی، جس کا شعر میں ذکر ہے، روحانی محرومی بھی ہو سکتی ہے۔ عاشق کی محرومی بھی ہو سکتی ہے (وہ سال کو "دولت" سے تشبیہ دیتے ہیں۔ علم اور عرفان کے لئے بھی "دولت" کی تشبیہ مستعمل ہے۔) اور یہ محرومی دنیاوی مال و دولت کی بھی ہو سکتی ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ مصرعہ اولیٰ میں "عالم" بمعنی "دنیا" (world) ہو، اور مصرعہ ثانی میں "عالم" بمعنی "اہل عالم، لوگ" (people) ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "گلاں کی شادی میں سارا عالم ٹوٹ پڑا۔" اب معنی یہ ہوئے کہ ہم ہی دنیا سے ہمارے چلے ورنہ باقی دنیا والوں کو تو زمانے نے بہت کچھ دیا۔

سودا اور میر دونوں نے اس زمین میں چودہ چودہ شعر کی غزلیں کہی ہیں، لیکن سودا نے "دیا" کا قافیہ ترک کیا ہے اور میر کے یہاں اسی قافیے والا شعر حاصل غزل نکلا۔ مصحفی نے پندرہ شعر کہے ہیں، اور حق یہ ہے کہ مصحفی کی غزل، سودا سے بہتر ہے۔ "دیا" کا قافیہ مصحفی نے سنے پہلو سے باندھا ہے۔ شعر تو بہت اچھا نہیں، لیکن تلاش کی داد نہ دینا عظیم ہوگا۔

ہم نے ہی قدر نہ کی دولت دنیا کی دریغ

ورنہ ہم کو بھی فلک نے تھا دیا کیا کچھ

۳۶۳

کیا موافق ہو دوا عشق کے پتار کے ساتھ  
جی ہی جاتے نظر آئے ہیں اس آزار کے ساتھ

رات مجلس میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے  
بیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

شوق کا کام کھنچا دور کہ اب ہر مثال  
چشم مشتاق لگی جائے ہے طومار کے ساتھ

۱۰۰۵

ذکر گل کیا ہے صبا اب کہ خزاں میں ہم نے  
دل کو ناچار لگایا ہے خس و خوار کے ساتھ

کس کو ہر دم ہے لبورونے کا خراں میں دماغ  
دل کو اک رابطہ سا ہے دیدہ خوں بار کے ساتھ

تہمت عشق سے آبادی بھی وادی ہے ہمیں  
کون صحبت رکھے ہے خوں کے سزاوار کے ساتھ

۳۶۳ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون کو اس سے بہتر طور پر میر نے دیوان اول ہی میں

یوں کہا ہے۔



جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے  
اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

پھر بھی شعر زیر بحث میں "بی بی جاتے نظر آئے ہیں" کا فقرہ خوب ہے، کیوں کہ اس سے استمرار ظاہر ہوتا ہے۔

۲۶۳/۲ تصویر کی خاموشی کا مضمون بہت پرانا ہے، چنانچہ ابوالحسن تانا شاہ کا شعر ہے۔

کب لگ رہے گایوں لب تصویر بے سخن  
اے شوق خود پسند توں تک بھی سخن میں آ  
خود میر نے اس بیکر کو جگہ جگہ استعمال کیا ہے۔

تصویر کے مانند لگے در ہی سے گزری  
مجلس میں تری ہم نے کبھو ہار نہ پایا

(دیوان اول)

تصویر سے دروازے پہ ہم اس کے کھڑے ہیں  
انسان کو حیرانی بھی دیوار کرے ہے

(دیوان سوم)

دروازے سے لگے ہم تصویر سے کھڑے ہیں  
وارفتاں کو اس کی مجلس میں کب جگہ ہے

(دیوان سوم)

دیوان اول میں ایک جگہ میر نے بزم معشوق میں عاشقوں کے لئے "بے خودان محفل تصویر" کا نادر پیکر استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۲۸/۳) شعر زیر بحث کا تقریباً ترجمہ فارسی میں میر نے یوں کیا ہے۔

بہ بزم عیش او استاد ہم خاموش از حیرت  
بداں ماند کہ بر دیوار چسپانند تصویرے  
(اس کی بزم عیش میں میر حیرت سے خاموش

کھڑا ہوا ایسا ہے جیسے دیوار پر چپکائی ہوئی  
(تصویر۔)

فارسی شعر کی زبان میں ہندوستانی اور اسلوب میں لغائی ہے۔ اس کے برخلاف وہ تین شعر جو ادب پر نقل ہوئے اپنی اپنی جگہ پر خوب ہیں اور فارسی شعر سے بہر حال اچھے ہیں۔ لیکن شعر زیر بحث کی خوبیاں اور ہی شان رکھتی ہیں۔

سب سے پہلی بات یہ کہ شعر میں لہجہ کچھ ایسا ہے جیسے شطلم نے معشوق کو خط لکھا ہو۔ گذشتہ رات وہ اس محفل میں گیا، لیکن وہاں اسے کوئی پذیرائی نہیں نصیب ہوئی اور وہ چپ چاپ کھڑا رہ کر بے نیل مرام واپس آ گیا۔ اب معشوق کو خط لکھتا ہے اور بات یہاں سے شروع کرتا ہے کہ رات ہم بھی تمہاری مجلس میں تھے، وغیرہ۔ یا پھر اگلی صبح معشوق سے کہیں ملاقات ہوئی ہے اور معشوق (تجامل عاقانہ سے کام لے کر، یا ایمان داری سے) اس کا تعارف پوچھتا ہے۔ جواب میں عاشق کہتا ہے کہ کل ہم بھی آپ کی مجلس میں حاضر تھے، وغیرہ۔

دوسری بات یہ کہ مجلس میں چپکے کھڑے ہونے کے دو معنی ہیں۔ (۱) چپ چاپ اور (۲) پوری چھپے۔ تیسری بات یہ کہ چپکے کھڑے ہونے میں حیرت کے علاوہ اس بات کا بھی کنایہ ہے کہ شطلم کی بات کسی نے نہ پوچھی، یا شطلم کو پارے گفتگو نہ تھا، یا شطلم محض تماشائی تھا، شریک محفل نہ تھا۔ چوتھی بات یہ کہ "ہم بھی" میں اس بات کا کنایہ ہے کہ وہاں شطلم جیسے بہت سے لوگ تھے، یعنی (۱) بہت سے لوگ حاضر تھے (۲) بہت سے لوگ چپکے کھڑے تھے۔ پانچویں بات یہ کہ رات کا ذکر شعر کو روزانہ زندگی سے بہت قریب لے آتا ہے اور اسے اپنی طرز واقعیت عطا کرتا ہے۔ چھٹی بات یہ کہ تصویر کا دیوار پر لگایا جانا زیادہ مناسب ہے، بہ نسبت دروازے پر لگائے جانے کے، جس کا ذکر دیوان اول اور سوم کے منقولہ بالا تین شعروں میں ہے۔ ساتویں بات یہ کہ "جیسے تصویر لگا دے کوئی" میں شطلم کی مجبوری اور محفل میں اس کا بالکل نامراد اور نااہل رہنا پوری طرح موجود ہے۔ منقولہ بالا تین شعروں میں معلوم ہوتا ہے کہ دروازے پر لگی ہوئی تصویر بن جانے میں شطلم کا تھوڑا بہت ارادہ شامل ہے۔ لیکن وہ تصویر جسے "کوئی لگا دے" اپنے ارادے کی مالک نہیں ہوتی۔ شعر زیر بحث میں شطلم کو یا وہ تصویر ہے جسے کسی نے دیوار پر لگا دیا ہے، خود شطلم کا ارادہ یا مرضی اس میں شامل نہیں۔ مجبوری اور اپنے ارادے کا مالک نہ ہونے کا یہ کنایہ بہت پر قوت

ہے۔ آخری بات یہ کہ دیوار سے لگی ہوئی تصویر ذرا سے ہوا کے جھونکے یا کسی کا ہاتھ لگنے سے گر بھی سکتی ہے، لہذا اس میں نظم کے ضف کا بھی کنا یہ ہے۔ لا جواب شعر کہا ہے۔

۳۶۳ غالب نے اس مضمون کو یوں لکھا ہے۔

آنکھ کی تصویر سرتا ہے پہ کھینچی ہے کہ تا  
تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرت دیدار ہے

آنکھ کی تصویر سرتا ہے پہ کھینچنے کے مضمون میں غیر ضروری تکلف ہے، اور اس بات کو ظاہر کرنے کے لئے کہ مکتوب نگار کو حسرت دیدار ہے، ایسی تصویر بنانے کی ضرورت بھی کچھ نہیں۔ کیوں کہ خط تو اسی حسرت دیدار ہی کو ظاہر اور بیان کرنے کے لئے لکھا ہے۔ ان کمزوریوں کے باوجود، غالب کے شعر میں دلچسپی کے بھی کئی پہلو ہیں۔ لیکن میر کا شعر مجب ہی عالم دکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

(۱) خط، یا کاغذوں کے پلندے (طومار) پر مہر لگانا عام بات ہے۔ کسی کو توجہ سے اور غور سے دیکھنے کو اس چیز یا اس چیز پر آنکھ لگانے سے تعبیر کرتے ہیں۔ آنکھ کی شکل مہر کی سی بیضوی اور مخروطی ہوتی ہے لہذا آنکھ کو مہر کی طرح خط پر لگانے کا مضمون برا اعتبار سے مناسب ہے۔

(۲) لفظ ”طومار“ میں یہ کنا یہ بھی ہے کہ خط محض ایک ذور قد نہیں بلکہ پلندے کا پلندہ ہے۔

(۳) دوسرے مصرع کا ایک مفہوم تو یہ ہے کہ وفور شوق و اشتیاق ملاقات اور امید جواب، اور اس بات کی فکر کہ خط صحیح جگہ پہنچ جائے، اس قدر ہے کہ ادھر قاصد خط لے کر چلا اور ادھر اپنی آنکھ بھی اس کے ساتھ ساتھ چلی، گویا آنکھ نہیں ہے بلکہ خط پر مہر ہے کہ خط کے ساتھ ساتھ جاری ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ وفور شوق و اشتیاق و غیرہ کے باعث اپنے ہی خط کو بار بار آنکھوں سے لگاتے ہیں یا خط لکھا جا رہا ہے، یا لکھا جا چکا ہے، اور اس پر آنکھیں بھی ہوتی ہیں، اس کو بار بار پڑھ رہے ہیں اور اطمینان کر رہے ہیں کہ کہنے کی ہر بات کہہ دی کہ نہیں۔ اس طرح آنکھ کو یا مہر بن کر یا مہر کی طرح خط پر لگی ہوتی ہے۔

(۴) ”دور اور“ جانے میں ضلع کا پر لطف ربط ہے۔ ”شوق“ اور ”مشاق“ ایک ہی خاندان کے لفظ تو ہیں ہی ”چشم مشاق“ کے دو معنی بھی ہیں۔ ایک تو ”وہ آنکھ جو مشاق ہے“، اور دوسرے ”اس شخص کی آنکھ جو مشاق ہے“۔ پھر ”شوق“ کے اصل معنی ہیں ”دل کا کسی چیز کی طرف جھکاؤ“۔ چونکہ مہر بھی

کاغذ پر اترتی ہے (گویا جھکتی ہے) اور آنکھ کی صفت تو جھکنا ہے ہی اس لئے ”شوق“، ”مہر“ اور ”چشم“ میں مراعاتِ نظیر ہے۔

۳۶۴ اس مضمون کی بنیاد حکیم شفا کی کے مندرجہ ذیل شعر پر ہے۔

حال آں سرخ چہ باشد کہ پس از گل ناچار  
غنچہ دل بہ خس و خوار گلستاں بند  
(اس پرندے کا کیا حال ہوگا جو گل کے  
چلے جانے پر اپنا غنچہ دل گلستاں کے خس و  
خار سے ناچار لگائے؟)

کوئی شک نہیں کہ بعض غیر ضروری الفاظ کے باوجود شفا کی کا شعر بہت خوب ہے، میر کو یہ مضمون اتنا اچھا لگا کہ انھوں نے اسے بار بار باندھا ہے:

چھاتی سراہ ان کی پائیز میں جنوں نے  
خار و خس چمن سے ناچار دل لگائے

(دیوان اول)

یہ ستم تازہ ہوا اور کہ پائیز میں میر  
دل خس و خار سے ناچار لگا یا ہم نے

(دیوان اول)

یہ قیامت اور جی پر کل گئی پائیز میں  
دل خس و خاشاک گلشن سے لگایا چاہئے

(دیوان دوم)

ان تینوں شعروں میں لفظ ”پائیز“ (یعنی ”خزاں“) مشترک ہے۔ دوسرے اور تیسرے شعروں میں مضمون بھی مشترک ہے۔ پہلے شعر میں البتہ مضمون تازہ ہے، اور شفا کی کے شعر سے خاصا الگ بھی ہے، لیکن دونوں مصرعوں میں ربط ذرا کمزور ہے، اور مصرع ثانی میں لفظ ”چمن“ کوئی بہت کار آمد



نہیں۔ ”پائیز“ میں مازگی ضرور ہے، لیکن بار بار استعمال نے اس کی ندرت کم کر دی۔ ان باتوں کے علی الرغم شعر زیر بحث میں نہ صرف مضمون شگفتائی سے بڑھا ہوا ہے، بلکہ اس کا اسلوب بھی بالکل بے عیب اور الفاظ سب کے سب معنی خیز ہیں۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث، اور صرف و نحو کے ابہام کے باعث، کئی معنی ہیں۔ (مبا) کہیں سے گھومتی پھرتی آنکلی اور اس نے گل کا ذکر چھیڑا۔ جواب میں کہا گیا کہ اے صبا، اب ذکر گل کیا ہے؟ یا اے صبا، ذکر گل اب (اس وقت) کیا ہے (جب) کہ.... (۲) مبا سے کہہ رہے ہیں کہ اے صبا، اب گل کا ذکر کیا، اب تو یہ عالم ہے کہ.... (۳) مبا سے کہہ رہے ہیں کہ اب ہم کس منہ سے ذکر گل کریں، ہم تو استقامت میں اتنے کم تھے کہ ہم نے خزاں میں.... (۴) اے صبا، جب کہ خزاں میں ہم نے (دل کو) ناچار.... (۵) تو اے صبا، ذکر گل ہم کس سے کریں؟ (۶) اب گل کا ذکر کیا ہے؟ اب تو یہ عالم ہے اے صبا کہ ہم نے خزاں میں....

مندرجہ بالا تمام مفہام میں یہ سوال پیشیدہ ہے کہ خس و خوار سے دل لگایا کیوں؟ ناچاری سہی، لیکن ایسا کیا کیوں؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں (۱) یہ بات معلوم تھی کہ فصل گل دوبارہ آنے والی نہیں۔ (۲) فصل گل دوبارہ آتی یا نہ آتی، لیکن گل ہمارے ہاتھ نہ لگتا تھا، اس لئے ہم نے خس و خوار ہی پر قیامت کی۔ (۳) ہم میں استقامت کی کمی تھی۔ گل نہ ملا، یا موسم گل گزر گیا، تو خس و خوار سے دل لگا بیٹھے۔ (۴) عشق ہماری ضرورت ہے، گل نہیں تو خوار ہی سہی، دل تو کہیں لگانا تھا۔ ظاہر ہے کہ چوتھے معنی کا امکان میر کے یہاں زیادہ ہے، لیکن بقیہ تین کو، یا ان میں سے کسی کو، ہم غلط یا نا مناسب نہیں قرار دے سکتے۔

بنیادی طور پر یہ شعر دنیا کے جبر کا مضمون پیش کرتا ہے، کہ انسان زندہ رہنے اور بہتر کے بجائے کم تر سے معاملہ کرنے پر مجبور ہے، وہ نہ صرف معاملہ کرنے، بلکہ پھٹنے پھولنے پر بھی مجبور ہے، کیوں کہ ناچار سہی، لیکن خس و خوار سے دل بہر حال لگ گیا ہے۔ اسی مضمون کو ادا کرنے کے لئے اگر بڑی کہاوت ہے کہ ”The good is the enemy of the best“۔ کیفیت اور معنی، دونوں اعتبار سے اس جواب شعر ہے۔

۵/۶۳ مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث کم سے کم دو معنی ہیں۔ (۱) کسی کی ہمت نہیں ہے کہ جہراں میں ہر دم لہورے۔ (۲) بھلا وہ کون ہے جس میں یہ ہمت ہے کہ جہراں میں ہر دم لہورے؟ پہلے معنی کی رو سے شعر میں ایک طرح کی بے چارگی ہے، کہ ہر دم لہورنے کی ہمت تو کسی میں نہیں ہے، لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ دل کو دیدہ و خوں یار بھی ہوگا، جب تک دل دھڑکے گا، آنکھ میں لہو کھینچ کر دل، دردمند دل ہوگا، وہاں دیدہ و خوں یار بھی ہوگا، جب تک دل دھڑکے گا، آنکھ میں لہو کھینچ کر آتا رہے گا اور بہتا رہے گا۔ دوسرے معنی کے اعتبار سے شعر میں ایک طرح کا طنز اور عشق و دل کی فتح یابی کا مضمون ہے، کہ ایسی ہمت تو کسی میں نہیں کہ لہورے بس یہ عشق کا کمال ہے کہ اس نے دل اور دیدہ و خوں یار میں ایک ربط پیدا کر دیا ہے اور اس طرح ناممکن کو ممکن بنا دیا ہے۔

”اک ربط سا“ کی بے تکلفی اور سبک بیانی بھی خوب ہے۔ اس کے باعث مصرع اولیٰ میں جو بظاہر غیر ضروری جھنجھلاہٹ یا جذباتیت ہے، وہ کم ہو گئی ہے اور شعر میں گفتگو کا انداز آ گیا ہے۔ پھر ”دماغ“، ”دل“ اور ”دیدہ“ کی مراعات اظہیر بھی بہت دلچسپ ہے۔ بس ایک ذرا سی کمی شعر میں یہ ہے کہ لفظ ”جہراں“ غیر ضروری معلوم ہوتا ہے اور یہ معنی پیدا کرتا ہے کہ جہراں کے علاوہ اور حالتوں میں ہر دم لہورنے کا دماغ ہونا ممکن ہے۔ لیکن لفظ ”جہراں“ اتنا بے محل بھی نہیں معلوم نہیں ہوتا، اگر مراد یہ لی جائے کہ جہر ہے، اس میں اور بہت سے مصائب اور شدائد ہیں ہی، ان کو ہی سہارا مشکل ہے۔ یہاں یہ دماغ کہے کہ ہر دم لہورے؟

”دم“ (بمعنی ”خون“) اور ”لہو“ میں ضلع کا ربط بھی نظر میں رکھئے۔ اس اعتبار سے ”دم“ اور ”دل“ میں بھی رعایت ہے، کیونکہ دل میں خون ہوتا ہے۔ ”دم“ بمعنی ”طاقت، سکت“ سمجھئے تو اس میں اور ”دماغ“ (بمعنی ”طاقت، سکت“) میں بھی ضلع کا ربط ہے۔

۶/۶۳ (یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔) سب سے پہلے تو لفظ ”تہمت“ پر غور کیجئے۔ ”یہ جھوٹے الزام“ اور محض ”الزام“ دونوں معنی میں مستعمل ہے۔ لہذا ایک معنی تو یہ ہیں کہ ہم پر عشق کا جھوٹا الزام ہے، اور دوسرے معنی یہ کہ ہم پر عشق کا الزام ہے۔ نتیجہ بہر حال دونوں صورتوں میں ایک ہے، کہ ہم سزائے موت کے لائق ٹھہرائے گئے ہیں۔ پھر ”دادی“ کو دیکھئے۔ ”آبادی“ کا ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے اس میں لطف



تو ہے ہی، لیکن معنوی نکتہ یہ ہے کہ "وادی" میں تنگی کا احساس ہے، جب کہ اس موقع کے لئے مناسب دوسرے لفظ "صحرا" میں فراخی کا احساس ہے۔ یعنی شہر کی آبادی ہمارے لئے ویرانی کے برابر تو ہے ہی، لیکن اس میں قید اور تنگی کی بھی کیفیت ہے۔ گویا وہ شخص جس پر عشق کا الزام ہے، شہر اس پر تنگ ہو گیا ہے۔ "سزاوار" کے لفظ سے ذہن سزائے موت کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ مناسب حال ہے، لیکن معرکے کا لفظ "خوں" ہے، کیوں کہ اس فقرے ("خوں کے سزاوار") کے معنی صرف "سزائے موت کا مستحق" نہیں، بلکہ "مارے جانے، قتل ہونے کا مستحق" ہیں۔ یعنی جس شخص پر عشق کا الزام ہے وہ اس لائق ہے کہ اس کو مار ڈالا جائے۔ اس کی ضرورت نہیں کہ اس پر مقدمہ چلے، گواہیاں گذریں، فتویٰ یا فیصلہ دیا جائے کہ یہ وجہ القتل ہے۔ اس کا خون حاکم پر مباح ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ "تہمت عشق" سے کیا مراد ہے؟ اگر اس سے محض "عشق کا الزام" مراد ہے، تو نکتہ محض یہ اٹھتا ہے کہ عشق سے دنیا اس قدر خوف کھاتی ہے کہ اگر کسی پر عشق کا الزام لگ جائے، جموں مای سکی، تو وہ خون کا سزاوار ٹھہرتا ہے۔ یہ نکتہ خوب ہے، لیکن اس کی بنیاد معمولی سے مبالغے پر ہے اور اس کی معنویت محدود ہے۔ فرض کیجئے "عشق" سے مراد اعلائے کلمۃ الحق ہے، کیونکہ حق بات وہی کہے گا جو اس کا عرفان رکھتا ہو۔ اور عرفان حق بے عشق حاصل نہیں ہوتا۔ اس مضمون کی رو سے عشق کی تہمت دالوں سے وہ لوگ مراد ہیں جن میں امام حسینؑ، اور مسلم بن عقیلؑ، امام حسینؑ کے پر پوتے زید شہیدؑ اور امام حسنؑ کے پر پوتے محمدؑ لیس زکیہؑ اور ان کے بھائی محمدؑ لیس رضیہؑ شہر فرست ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے کلمۃ حق بلند کیا اور لوگوں نے انہیں اس لئے تنہا چھوڑ دیا کہ وہ اعلائے کلمۃ الحق کی بنا پر خون کے سزاوار ٹھہرے تھے۔ امام حسینؑ اور حضرت مسلم بن عقیلؑ اور ان کے پسران کا واقعہ اکثر لوگوں کو معلوم ہے۔ زید شہیدؑ، محمدؑ لیس زکیہؑ اور ان کے بھائی کے ساتھ بھی یہی ہوا کہ انہوں نے حق کی خاطر خروج کیا، لیکن جب معرکے کا وقت آیا تو ان کے سب نام نہاد جاں نثاران کو موت کا مقابلہ کرنے کے لئے اکیلا چھوڑ کر بھاگ نکلے۔ جو تہائی ان حضرات پر گذری اس کا اندازہ عام لوگ نہیں لگا سکتے۔ کون صحت رکھے ہے خوں کے سزاوار کے ساتھ جیسا قول بھی مشکل ہی سے اس کیفیت کو ادا کرتا ہے۔

یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ تہائی ہر عارف اور ہر عاشق کا مقدر ہوتی ہے۔ حضرت نظام الدین اولیا فرمایا کرتے تھے کہ جو میرے دل پر گذرتی ہے اس کا اندازہ کوئی نہیں کر سکتا۔ لہذا عاشق

اگر خون کا سزاوار نہ بھی ٹھہرایا جائے، تو بھی وہ خود کو اس قدر اکیلا محسوس کرتا ہے گویا اس کے آس پاس کوئی نہ ہو، اور وہ ہستی میں نہیں بلکہ صحرا میں جی رہا ہو۔

شعر کا مشکلہ اگرچہ واحد حاضر کے صیغے میں ہے، لیکن پھر بھی لہجے میں خود ترجمی بالکل نہیں بلکہ الیہ کا وقار غالب ہے، لا جواب شعر کیا ہے۔



## دیوان دوم

ردیفہ

۳۶۵

کیا کیے کیوں کے جانیں بے پردہ جاتیاں ہیں  
اس معنی کا بھی ہوگا اظہار رفتہ رفتہ

۳۶۵/۱ اس شعر پر ۳۳/۳۳ یاد آؤ لازمی ہے، لیکن دونوں میں تھوڑی سی مشابہت کے علاوہ بہت سا فاصلہ بھی ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ ۳۳/۳۳ میں جانوں کے جانے کی وجہ (بزار مہم سی) بیان کر دی ہے کہ نہ عشق کو صرف ہے اور نہ حسن کو تکلف ہے، لہذا ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں۔ شعر زیر بحث میں ایک اور سی طرح کا معنی ہے کہ لوگ کھلے عام سربازدار کیوں جان دیتے ہیں؟ یا لوگوں کی جانیں سرعام کیوں چلی جاتی ہیں (اور کوئی روکتا نہیں)۔ یا پھر لوگ اس طرح کیوں مرتے ہیں کہ ان کی موت کا راز کھل جاتا ہے؟ "کیوں کے" کو "کس طرح" کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ بے پردہ (یعنی معشوق پر ظاہر کر کے، اس کو بتا کر) کس طرح مرتے ہیں، یہ بات اس وقت بتانے کی نہیں ہے۔ جب وقت آئے گا تو یہ بات بھی ظاہر ہوگی۔ اس مفہوم میں ۳۳/۶۰ کی بازگشت ہے، کہ ہم جب چاہیں، جہاں چاہیں، رک کر مر جائیں۔

دونوں صورتوں میں منظر نامہ پر اسرار اور تھوڑا ہراس آگیاں اور درد آلود ہے، کہ لوگ بھری محفل میں، سب کے سامنے، جان دیے دے رہے ہیں، یا معشوق کے جور سے اس قدر تنگ ہیں، یا اس پر اس شدت سے مرتے ہیں، کہ اس کی آنکھوں کے سامنے گر کر گر مر رہے ہیں۔ ایسا کیوں ہوتا ہے، یا کس

طرح ممکن ہوتا ہے۔ یہ بات ظاہر نہیں کی، لیکن یہ ضرور کہا کہ رفتہ رفتہ یہ بات کھل جائے گی۔ کون اس بات کو کھولے گا، اس کی بھی وضاحت نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ بات کھل جائے گی۔ گویا اس کا اپنے آپ اور اپنے وقت پر کھلتا بھی اسی قانون کے ماتحت ہے، جس کے تحت لوگوں کی جانیں باقی رہتی ہیں۔ مصرع ثانی میں "بھی" کا لفظ بظاہر بھرتی کا ہے، لیکن دراصل معنی خیز ہے۔ دنیا میں اور بہت سی باتیں ہیں جن کا اسرار ہم پر ظاہر ہو چکا ہے۔ یہ راز بھی اپنے وقت پر ظاہر ہو گا یا پھر یہ کہ بہت سے اور بھی اسرار ہیں جو نورایا دفعہ نہیں بلکہ رفتہ رفتہ بالندرتج ظاہر ہوئے ہیں۔ جانوں کے کھلے بندوں جانے کا راز بھی اسی طرح بالندرتج کھلے گا۔

پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ یہ راز کب کھلے گا؟ تو اس بات کو دیکھتے ہوئے کہ ابتدائے آفرینش سے لوگ بے پردہ مرتے چلے جا رہے ہیں اور اب بھی اس کا راز ظاہر ہونے کا کوئی امکان نہیں، مصرع ثانی میں انسان کی صورت حال پر ایک طرح بھی ہے، کہ وہ ان قوتوں کے ہاتھ میں اسیر ہے جو اس کے قیاس و ادراک کے باہر ہیں۔ جو کچھ وہ قوتیں چاہتی ہیں، انسان وہی کرتا ہے اور شاید سمجھتا بھی نہیں کہ وہ آزاد فاعل نہیں ہے۔ اس نقطہ نظر سے دیکھتے تو حافظ کے مندرجہ ذیل شعر میں بھی وہ طوطی جو استاد ازل کی سکھائی ہوئی چیز رٹ رہا ہے، مجبور محض ہے۔ وہ میکا کی طور پر ایک وظیفہ ادا کر رہا ہے۔ اسے یہ بھی نہیں معلوم کہ جو الفاظ وہ اس قدر جوش و خروش سے دہرائے چلا جا رہا ہے، ان کے معنی کیا ہیں۔ حافظ۔

در پس آئینہ طوطی صفتم داشته اند

انچہ استاد ازل گفت ہاں می گویم

(انھوں نے مجھے طوطی کی طرح

آئینے کے پیچھے رکھ چھوڑا ہے۔

استاد ازل نے جو کچھ بتایا ہے میں

اسی کو دہرا رہا ہوں۔)

یہ مطلع کے فوراً بعد کا شعر ہے۔ دونوں شعر مراد و معلوم ہوتے ہیں۔ مطلع ملاحظہ ہو۔

بارہا گفت ام و ہار دگر می گویم

کہ من دل شدہ این رہ نہ بہ خودی پویم

(میں کئی بار کہہ چکا ہوں اور اب پھر

کہتا ہوں کہ میں، جس کا دل کم ہو گیا ہے،

اس راہ پر از خود نہیں دوڑ رہا ہوں۔)

میر کے یہاں جو بات بین السطور میں ہے اسے ہم حافظ کے یہاں عیاں دیکھ سکتے ہیں۔

اوپری صفحہ پر میر کے شعر میں الیہ اسرار ہے۔ اگر یہ فرض کریں کہ مصرع اولیٰ کے سوال کا جواب اس شخص کو

معلوم ہے جو کہ پھر سے شعر کا منتظم ہے، تو بات میں طنز کا پہلو بھی آ جاتا ہے کہ کچھ لوگ اسرار کے مخرم ہیں،

لیکن بتاتے نہیں۔

۳۶۶

۱۰۱۰

پیدا نہیں جہاں میں قید جہاں سے رست

مانند برق ہیں یاں دے لوگ جست جست

پائے حنائی اس کے ہاتھوں ہی پر رکھے ہیں خوش آنا = پسند آنا

پر اس کو خوش نہ آیا یہ کار دست بستہ کار دست رست = وہ کام جو بہت مشکل ہو،

برایک سے بن نہ آئے

شہر چمن سے کچھ کم دشت جنوں نہیں ہے

یاں گل ہیں رست رست واں باغ دست دست = پھولوں کا مجموعہ، گنبد گل

۳۶۶/۱ یہ شعر کئی اعتبار سے دلچسپ ہے۔ پہلی نظر میں لگتا ہے شعر دو لخت ہے، اور مصرع اولیٰ میں

”جہاں“ کی تکرار بھی بے فائدہ معلوم ہوتی ہے۔ لیکن دونوں باتیں غلط ہیں۔ پہلے ”جہاں“ پر غور کیجئے۔

”پیدا نہیں جہاں میں“ کے معنی ہیں ”اس دنیا میں پیدا (یعنی ظاہر) نہیں۔ دکھائی نہیں دیتا۔“ دوسری بار

”جہاں“ کو اگر بالکسر پڑھیں تو یہاں اس کے معنی ہیں ”روزگار، زمانہ“ اور اگر اسے بالفتح پڑھیں تو یہاں

اس کے معنی ہیں ”مال و اسباب دنیا“ (ان دونوں معنوں کے لئے ملاحظہ ہو ”شخص اللغات۔“) لہذا

مصرعے کے معنی ہوئے ”اس دنیا میں مال و اسباب دنیا کی قید سے چھوٹنے کی راہ نہیں دکھائی دیتی۔“ یعنی

انسان جب تک دنیا میں ہے، علاقائی دنیا سے آزاد نہیں ہو سکتا۔

اب مصرع ثانی پر غور کرتے ہیں۔ جناب برکاتی نے ”جست جست“ کے معنی لکھے ہیں ”کم کم،

گئے پتے“ یہ معنی درست نہیں، اور یہاں مناسب بھی نہیں۔ ”جست جست“ یہاں تکرارِ بد اسے اشتداد ہے،

یعنی ”بہت زیادہ جست“ اور ”جست“ مصدر ”جستن“ سے اسم ہے، بمعنی ”اچھلا ہوا، آزاد، رہا شدہ“ وغیرہ۔

جیسا کہ غالب کے مصرعے میں ہے



بے تکلف اسے شرار جتے گیا ہو جاسیے

برق کی صفت ”بستن“ کہلاتے ہیں، برق چندہ اور برق جتے بھی کہتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بجلی تڑپ کر دوسرے سے ادھر نکل جاتی ہے، ہاتھ نہیں آتی۔ دنیا کے لوگ بھی اسی طرح ہیں کہ سارے جہان میں مار سے مار سے پھرتے ہیں، لیکن ان کو راستہ نہیں ملتا۔ لطف یہ ہے کہ بستن، جو برق کی آزادی کی دلیل ہے، اسی کو اہل جہان کے قید ہونے کا ثبوت ٹھہرایا ہے عمدہ شعر ہے۔

۳۶۶۲ یہ شعر بھی سبک ہندی اور میر و غالب کے اس خاص اسلوب کا نمونہ ہے کہ استعارے یا محاورے کو لغوی معنی میں باندھ کر استعارہ معکوس پیدا کیا جائے۔ ”کار دست بستہ“ کے جو معنی میں نے حاشیے میں لکھے ہیں وہ ”بہارِ بزم“ سے ماخوذ ہیں۔ سند میں علی قلی سلیم کا شعر دیا ہے۔

نہ شد دست بہ ہندوستان شکستہ ما

نماز بود درو کار دست بستہ ما

(ہندوستان میں ہمارا ٹوٹا ہوا کام نہ بنا

یہاں تو نماز پڑھنا ہی ہمارا کار دست بستہ

ہے۔)

اس کی تشریح میں خان آرزو نے لکھا ہے کہ اہل ایران جو شیعہ تھے، ہاتھ چھوڑ کر نماز پڑھتے تھے۔ لیکن ہندوستان آکر وہ خلیفوں کے طریقے سے ہاتھ باندھ کر نماز پڑھنے لگے تھے۔ لہذا علی قلی سلیم کے شعر میں نماز پڑھنا ”کار دست بستہ“ ہے۔ یعنی سلیم نے بھی استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔ سلیم اور میر دونوں کے شعروں میں مزید خوبی یہ ہے کہ استعاراتی معنی بھی مناسب ہیں۔ سترہویں صدی کے ہندوستان کو غیر اسلامی ملک فرض کر کے کہہ سکتے ہیں کہ یہاں نماز پڑھنا بڑا کار مشکل انجام دینا ہے۔ اور اگر خان آرزو کی تشریح کو مد نظر رکھا جائے تو ہاتھ باندھ کر نماز پڑھنے کو کار دست بستہ کہنا دوہرا لطف رکھتا ہے۔ میر کے شعر میں مضمون یہ ہے کہ معشوق کے حنائی پاؤں ہاتھوں پر اٹھائے رکھے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ کام آسان نہیں، بڑی ہمت کا کام ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ جب کسی کے پاؤں کو اپنے ہاتھوں پر رکھ لیا جائے تو ہاتھ بندھ ہی جائیں گے (یعنی دست بستہ ہو جائیں گے۔)

میر کے شعر میں ”حنائی“ اور ”بستہ“ میں ضلع کا ربط ہے، کیونکہ حنا کے لئے ”بستن“ کا محاورہ لاتے ہیں۔ پھر یہ امر بھی دلچسپ ہے کہ معشوق کے حنا بستہ پاؤں کو ہاتھوں میں اٹھائے رکھنے کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ (۱) یہ خیال ہے کہ مہندی خراب نہ ہو جائے، زمین پر پاؤں پڑے گا تو لامحالہ خراب ہوگی۔ (۲) مہندی لگی ہونے کے باعث معشوق چلنے سے معذور ہے، لہذا یہ موقع پاؤں اور پاؤں کو ہاتھوں میں لے کر نکلیجے سے لگانے کے لئے بہت مناسب ہے۔ مہندی رنچ کر پاؤں دھوئے جاپکے ہیں۔ اتنے حسین پاؤں کو دیکھ کر انھیں ہاتھوں پر رکھ لیا ہے۔

خوب شعر ہے، حالانکہ یہ بات تقریباً یقینی ہے کہ یہ صرف ”کار دست بستہ“ کو نظم کرنے کے لئے کہا گیا ہے۔ وہی بود نیز والی بات یاد آتی ہے کہ وہ اپنے پسندیدہ الفاظ کو سینت سینت کر رکھتا تھا کہ شعر کے وقت کام آئیں گے۔ ہمارے اردو والے لیکن اب بھی یہی سمجھتے ہیں کہ شعرا الفاظ کی خاطر نہیں بلکہ ”جذبے“ کی خاطر کہا جاتا ہے۔ چنانچہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو میر اور دوسرے کلاسیکی شعرا کے اس عمل کو ناپسند کرتے ہیں کہ وہ لفظ نظم کرنے کی خاطر بھی شعر کہہ دیا کرتے تھے۔ لطف یہ ہے کہ ہمارے نقادوں کے مقتدا، یعنی اہل مغرب، بھی اب اس بات کو مان گئے ہیں۔ چنانچہ والیری (Valery) کہتا ہے کہ نظم کو صادر (Execute) کرنا ہی نظم ہے۔ (یعنی نظم فن پارے کے باہر نہیں ہے۔) اور شلیگل (F. Schlegel) کہتا ہے کہ شاعری ایسی جمہوریت ہے جس کا ہر رکن آزاد شہری ہے اور اپنے ووٹ دینے کا حق ہے۔ (یعنی شعر میں ہر لفظ اہم ہوتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں ہے کہ وہ لفظ کس جگہ سے آیا ہے۔) آج مغربی تنقید میں انھیں خیالات کا بول بالا ہے۔ آج وہاں اس بات پر اصرار ہے کہ اپنی روایت کے باہر کوئی کلام شاعری ہو ہی نہیں سکتا۔ روایت ہی ہم کو بتاتی ہے کہ ہم کس کلام کو شعر مانیں اور کس کو نہ مانیں فرینک کرموڈ (Frank Kermode) کا قول ہے کہ ہر ادبی متن شاعر کے تجربے کو انھیں چیزوں کے حوالے سے بیان کرتا ہے جو زمانہ تحریر اور مقام تحریر کی نظر میں ادب کہلاتی ہیں۔ لہذا اگر میر کی شعریات میں اس بات کی گنجائش تھی کہ الفاظ کو نظم کرنے کی غرض سے شعر بنایا جائے تو ہم برا ماننے والے کون ہوتے ہیں؟ ہمیں تو صرف یہ دیکھنا ہے کہ جس روایت کی رو سے شعر کہا گیا ہے اس کی روشنی میں وہ کامیاب ہے کہ نہیں۔ اس زاویہ نظر سے دیکھیں تو میر کا شعر نہ صرف کامیاب، بلکہ بہت کامیاب ہے۔ اور اگر ہم اس روایت کو سمجھ گئے ہیں تو شعر ہمارے لئے بامعنی اور پر لطف ہو جائے گا۔

۳۶۶۳ شہر اور دشت جنوں کی برابری کا مضمون خوب ہے، اور اس کی دلیل بھی پکی اور مکمل ہے، کہ اگر شہر میں جگہ جگہ باغ لگے ہوئے ہیں تو دشت میں بھی قدم قدم پر پھول کھلے ہوئے ہیں۔ جناب برکاتی نے ”رستہ رستہ“ کے معنی ”صف بہ صف، قطار اندر قطار“ لکھے ہیں۔ حالانکہ ان معنی کا کوئی عمل نہیں۔ انہوں نے کوئی سند یا حوالہ بھی نہیں دیا ہے۔ درحقیقت ”رستہ رستہ“ بمعنی ہر راستے پر، ہر طرف ہے۔ یہ اردو کا خاص انداز ہے۔ اس طرح کے فقرے عام ہیں۔ گلی گلی (= ہر گلی میں)، کوچہ کوچہ (= ہر کوچہ میں)، گھر گھر (= ہر گھر میں)، وغیرہ۔

گلی گلی مری یاد بھی ہے پیارے رستہ دیکھ کے چل  
مجھ سے اتنی غرت ہے تو میری حدوں سے دور نکل

(ناصر کاظمی)

کوچہ کوچہ کاٹتے پھرتے ہیں یادوں کا لکھا  
دل کو جانے کیا تری رسوائیاں سمجھا گئیں

(ذہیر رضوی)

پیالہ ہے چٹم شوق کا پتی کے ہاتھ میں  
مشتاق دید پھرتی ہے گھر گھر نگاہ شوق

(ناخ)

”رستہ رستہ“ کے معنی جناب برکاتی نے ”جگہ جگہ، ہم، ایک جگہ، ساتھ ساتھ“ لکھے ہیں۔ یہ معنی بھی فقرے کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ ”رستہ رستہ“ اسی قسم کا اشیہ ادبی فقرہ ہے جس طرح کا ”جست جست“ (اس غزل کے مطلع میں) ہے۔ ”رستہ رستہ“ کے معنی کئی ہیں۔ لیکن یہاں دو معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) گھد رستہ (۲) پھولوں کی کیاری۔ لہذا ”رستہ رستہ“ کے معنی ہوئے ”بہت زیادہ پھول، کثرت سے گھدستے اور کیاریاں۔“ ”نعت نامہ دہخدا“ میں ”رستہ رستہ“ کا اندراج الگ سے کیا ہے اور معنی یہی لکھے ہیں کہ پھولوں کی کثرت، گندہ گل۔

آخری مسئلہ یہ ہے کہ شہر میں تو باغ اور کیاریاں وغیرہ ہوتی ہیں، لیکن دشت جنوں کے بارے میں کیوں کہا کہ یاں گل ہیں رستہ رستہ؟ اس کا جواب لفظ ”جنوں“ میں ہے، کہ دیوانے سر پھوڑتے ہیں،

خود کو زخمی کرتے ہیں یا پیادہ پھرتے ہیں اور کف پا کو خون آلود کرتے ہیں۔ ان کا خون جگہ جگہ گر رہا اور پکاتا ہے، جس سے راستوں کے فرش گل ہو جانے کا سماں پیدا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ غالب نے اس دیکر کو لے کر الاجواب شعر کہا ہے۔

زمین کو صفحہ گلشن بنایا خوں پکانی نے

چمن بالیدنی با از رم نچیر ہے پیدا

ایک بات یہ بھی ہے کہ ”گل“ بمعنی ”داغ“ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جگہ جگہ خون کا داغ ہے۔ اس صورت میں پھر وہی استعارہ معکوس ہے کہ ”گل“ کی استعاراتی کیفیت بھی برقرار رکھی ہے اور اس کے لغوی معنی کو بھی استعمال کر لیا۔



۳۶۷

بود نقش و نگار سا ہے کچھ  
صورت اک اعتبار سا ہے کچھ

یہ جو مہلت جسے کہیں ہیں عمر  
دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ

کیا ہے دیکھو ہو جو ادھر ہر دم  
اور چتون میں پیار سا ہے کچھ

۱۰۱۵

۳۶۷/۱ صوفیانہ اصطلاحوں کے طور پر "بود"، "نہ بود" اور "نمود" کی وضاحت کے لئے ملاحظہ ہو  
۳۶۷/۵ اور "صورت" کی تشریح کے لئے ملاحظہ ہو ۲۲۲۔ "صورت" پر مزید بحث کے لئے  
۳۶۷/۳ اور ۳۶۱/۳ ملاحظہ کریں۔ شعر زیر بحث میں "بود" اور "صورت" کے صوفیانہ معنی پس منظر میں  
ہیں۔ اور شعر کی خوبی اس بات میں ہے کہ یہاں "بود" اور "صورت" اپنے عام معنی میں صرف ہوئے  
ہیں، لیکن مضمون نیا ہے ("بود" = "ہستی، اوقات، حیثیت" اور "صورت" = "دو جو ادراک میں آئے،  
ظاہری شکل۔") مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔

بود آدم نمود شبنم ہے  
ایک دو دن میں پھر ہوا ہے یہ

(میر، دیوان اول)

رحم کر ظالم کہ کیا بود چراغ کشتہ ہے  
نہض ببار وفا دو چراغ کشتہ ہے

(غالب)

ان کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت  
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ گھر کی صورت

(حالی)

ان معنی کی رو سے ایک نکتہ تو شعر میں یہ ہے کہ بظاہر "صورت" کو نقش و نگار سے مناسبت  
ہے، اور "بود" کو "اعتبار" سے، لیکن یہاں الٹا کہا ہے اور سامنے کی مناسبت کو گویا نظر انداز کر دیا ہے۔ اس  
کا مطلب یہ ہے کہ کوئی گہری مناسبت ہے جس کی طرف ہمیں متوجہ ہونا چاہئے۔ دوسری بات یہ کہ شعر کی  
نحوی ترکیب ایسی ہے کہ ایک سے زیادہ قرأتیں ممکن ہیں۔

(۱) بود؟ نقش و نگار سا ہے کچھ

صورت؟ اک اعتبار سا ہے کچھ

(۲) بود، نقش و نگار سا ہے کچھ

صورت، اک اعتبار سا ہے کچھ

(۳) بود، نقش و نگار سا ہے کچھ

صورت، اک اعتبار سا ہے کچھ

ان مختلف قرأتوں سے معنی تو بہت نہیں بدلتے، لیکن شعر کو پڑھنے کا لہجہ ضرور بدل جاتا ہے۔

اب معنی پر غور کیجئے۔ کسی شے کی ہستی (ہستی انسانی، دنیا، کائنات) کے بارے میں کہا جا رہا  
ہے کہ یہ نقش و نگار سی ہے۔ نقش و نگار کی پہلی صفت ان کی رنگینی، دل فریبی، اور سطحیت ہے (کیوں کہ نقش  
و نگار کسی چیز پر بنائے جاتے ہیں)۔ نقش و نگار کی دوسری صفت ان کا عارضی ہونا ہے۔ نقش و نگار کو رنگ  
سے بناتے ہیں اور رنگ چاہے معدنیاتی ہو، مثلاً روغن، کیمیائی، اور چاہے نباتاتی ہو، مثلاً رنگ خنار، وہ بہر  
حال عارضی ہوتا ہے۔ لہذا نقش و نگار عارضی بھی ہوتے ہیں اور دل کش بھی۔ لہذا نقش و نگار میں انھیں کا دل  
پھنستا ہے جو نقش و دانش سے پوری طرح بہرہ ور نہ ہوں۔ سنائی نے کیا خوب کہا ہے۔

بہ اندرز من بہ تو نیست

کہ تو ظلی و خانہ رکن نیست

(میری، صیحت چھ کو بس اتنی ہے، کہ تو بچہ)

ہے اور (تیرا) گھر نکلیں۔

اس کے سامنے بکر صاحب کا شعر اپنی ساری روانی اور نفسی کے باوجود محض معلوماتی معلوم ہوتا ہے۔

یہ فریب جلوہ ہے سر بسر مجھے خوف ہے دل بے خبر

نکلیں ہم نہ جائے تری نظر انھیں چند نقش و نگار پر

اب میر کے شعر کی طرف ملاحظہ کرتے ہیں۔ کائنات یا انسانی وجود کی ہستی وحیثیت محض یہ ہے کہ اس میں دلکشی تو ہے، لیکن یہ محض عارضی اور اوپری دلکشی ہے۔ خود ہستی ہی عارضی، نقش و نگار کی طرح اصل وجود سے عاری ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ یہ بھی یقینی نہیں کہ یہ نقش و نگار ہی ہے، کیوں کہ کہا یہ گیا ہے کہ یہ نقش و نگار ہی کچھ ہے۔ یعنی اس کی اصل حیثیت نہیں معلوم۔ یہ نقش و نگار ہی کچھ چیز ہے۔ یہاں معنی کی ایک اور بہت پیدا ہوتی ہے۔ طبعی وجود اور طبعی کائنات اور کچھ ہو یا نہ ہو، لیکن ہم اس کا ادراک کر سکتے ہیں، اس کو چھو سکتے ہیں۔ یہاں اسے "نقش و نگار سا کچھ" بتایا جا رہا ہے۔ یعنی متکلم ان چیزوں کو اتنی دور سے دیکھ رہا ہے کہ وہ اسے محض دھندلی، نیم واضح، اور غیر یقینی معلوم ہو رہی ہیں۔ اس مفہوم کی رو سے یہ شعر تفکیک کی منزل سے نہیں بلکہ ترک دنیا کی اس منزل پر پہنچ کر کہا گیا ہے جہاں اشیاء وجود معلوم ہونے لگتی ہیں۔

دوسرے مصرعے میں لفظ "اعتبار" توجہ طلب ہے۔ "اعتبار" کا بنیادی مفہوم ہے "مہرت حاصل کرنا، سبق حاصل کرنا۔" اس سے ہم لوگوں نے "قیاس"، "مہر و سہ"، "ساکھ"، "یقین" وغیرہ معنی بنائے۔ نکتہ یہ ہے کہ "اعتبار" وہ چیز ہے جو آپ خود کرتے ہیں، یعنی یہ ذاتی عمل ہے۔ کسی چیز سے مہرت یا سبق حاصل کر کے آپ یہ نتیجہ نکالیں کہ یہ مجھ سے کے قابل ہے، یا کچھ اور قیاس کریں، آپ کا فیصلہ بہر حال موضوعی ہوگا۔ لہذا یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی چیز ہو، لیکن آپ اس کو نہ مانیں اور کہیں کہ اس کا اعتبار نہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "بچے کی گواہی کا اعتبار نہیں"، یا "اتنی بڑی مقدار میں دو چار کی کمی بیشی کا اعتبار نہیں"۔ پہلے جملے کے معنی یہ نہیں کہ بچہ جھوٹ بولتا ہے، اور دوسرے جملے کے معنی یہ نہیں کہ دو چار کی کمی بیشی پر مجھ و سر نہیں کیا جاسکتا۔ دونوں صورتوں میں معنی یہ ہیں کہ بچے کی گواہی، گواہی نہیں (یعنی وجود نہیں رکھتی) اور دو چار کی کمی بیشی کو کمی بیشی نہ کہیں گے (یعنی اس کا وجود نہیں)۔ لہذا شعر زیر بحث کے مصرع

عانی کا ایک مفہوم یہ ہے کہ جو صورتیں ہم کو نگاہ ظاہر سے نظر آتی ہیں وہ محض (convention) ہیں۔ ہم چاہیں تو ان کے وجود کو مانیں، اور چاہیں تو نہ مانیں۔ ایک معنی یہ ہیں کہ بس ہم نے مجھ و سا کر لیا ہے کہ صورتیں ہیں، یا دیکھی ہی ہیں جیسی وہ نظر آ رہی ہیں۔ ردیف کا کرشمہ یہاں بھی ہے، محض "سا ہے کچھ"۔

امید ہے اب یہ بات بھی واضح ہو گئی ہوگی کہ سامنے کی مناسبتیں میر نے کیوں ترک کیں اور شعر کو بصورت موجودہ کیوں لکھا۔ اور یہ تو واضح ہی ہے کہ روزمرہ استعمال میں آنے والے لفظوں کا جادو دیکھنا کوئی میر سے سیکھے۔

۲/۳۶ "مہلت" کو اردو میں عام طور پر "فرصت"، "بھینسی" کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن اس کے اصل معنی ہیں (۱) آہستگی، سستی اور (۲) زمانہ۔ میر کا کمال خلاقی ہے کہ زیر بحث شعر میں سب معنی مناسب ہیں، کیوں کہ عمر انسانی میں یہ سب صفات موجود ہیں، "انتظار" کے لفظ کو کیا چھوڑ کر امکانات کی دنیا رکھ دی ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ مہلت کو انتظار کہنا چاہیے کہ مہلت عام طور پر مختصر معلوم ہوتی ہے اور انتظار عام طور پر لمبا معلوم ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر انتظار کی گھڑیاں کالے نہیں کشتیں تو شعر کا مطلب یہ ہے کہ عمر کالے نہیں کٹ رہی ہے، بڑی مشکل اور بھاری لگ رہی ہے۔ لہذا عمر اگر فرصت ہے تو صرف اس لئے ہے کہ اسے بڑی مشکل اور تکلیف سے کانا جائے، اس طرح، کہ طوالت اور بھی زیادہ معلوم ہو۔

اب یہ فور کرتا ہے کہ عمر کی مہلت کس کے انتظار کے واسطے ہے؟ سامنے کی بات تو یہ ہے کہ موت کا انتظار ہے یعنی ہم پیدا ہوتے ہی انتظار شروع کر دیتے ہیں کہ کب مریں اور کب یہ محدود، بے لطف زندگی ختم ہو۔ یا موت کا انتظار اس وجہ سے کرتے ہیں کہ جہاں سے آئے ہیں وہاں واپس جانے کی تمنا ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ کسی معشوق کا انتظار ہے۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ لوگ ہوش سنبھالتے ہی کسی انقلاب، کسی زبردست تبدیلی حال کا انتظار شروع کر دیتے ہیں۔ اقبال ع

دنیا ہے تری مختصر روز مکافات

لہذا "انتظار سا ہے کچھ" میں کثرت سے امکانات ہیں۔ پورے شعر پر خفیف سی محزونی اور



اور تک پہنچی ہوئی اداسی ہے لیکن یہ اداسی کم ہمتی کی نہیں، بلکہ ایسے شخص کی ہے جس نے دنیا دیکھی اور برقی ہے اور عقل و تجربے کی گہرائی جسے حاصل ہے۔ خود ترجمی کا تو خیر شائبہ تک نہیں۔

”دیکھو“ اور ”انتظار“ میں ضلع کا لطیف رہا ہے، کیوں کہ ”انتظار“ کے ساتھ ”دیکھنا“ (انتظار دیکھنا) مستعمل ہے۔

یہ شعر مطلع کے فوراً بعد ہے اور صحیح معنی میں حسن مطلع، کہ ایسے زبردست مطلع کے بعد تو اچھے اچھوں کی سانس ٹوٹ جاتی، اور یہاں یہ عالم ہے کہ اسی روانی اور آہستگی سے مطلع کے برابر، بلکہ مضمون میں اس سے بہتر شعر کہہ دیا۔ اگر قاری متوجہ نہ ہو تو دونوں شعر سر پر سے گزر جائیں۔

۳۶؎ یہ مضمون خوب ہے کہ معشوق کی چتون میں پیار بھی ہے اور وہ بار بار مظلم کی طرف دیکھتا بھی ہے۔ لیکن اس بات سے مظلم کو خوشی نہیں، بلکہ ایک طرح کی آشوبش ہے، کہ اس کا مطلب کیا ہے؟ یا اس کا نتیجہ کیا ہونے والا ہے؟ ملاحظہ ہو ۳۳؎ ۳۴؎ ۳۵؎ جہاں معشوق کی پریشاں موٹی عاشق کے لئے آوارہ گردی کا اشارہ ہے۔ شعر زیر بحث میں معشوق ذرا پر اسرار اور ناقابل فہم سا ہے۔ اس کی باتیں اور کوائف مصلحتیں اور طرز گزاریاں (strategies) لٹیک سے سمجھ میں نہیں آتیں۔ ممکن ہے غالب نے بھی یہاں سے فیضان حاصل کیا ہو۔

گو نہ سمجھوں اس کی باتیں گو نہ پاؤں اس کا ہمد

پر یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے دو پرئی ہیکر کھلا

لیکن غالب کے یہاں وجد اور خوشی سے پھولانہ سانا (exultation) ہے، جب کہ میر کے یہاں آشوبش اور تردد ہے، یا پھر مظلم اس قدر نا تجربہ کار ہے کہ سمجھتا ہی نہیں کہ معشوق پیار بھری چتون سے مجھے بار بار کیوں دیکھ رہا ہے۔ اس کے برخلاف جرأت کا مظلم اور معشوق دونوں آسانی سے سمجھ میں آ جاتے ہیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کی دنیا پھیر چھار (flirtation) اور لگاؤ کی ہے، عشق کے تضادات اور اوہام نہیں۔

گر چہ ایسا نہیں ہے تم نے دل

مسکراتے ہو کیوں ادھر کو دیکھ (جرأت)

بقول محمد حسن عسکری، یہ سوال میر کے یہاں اکثر اٹھتا ہے کہ عشق پہ یک وقت رحمت اور مصیبت کیوں ہے؟ دیوان اول میں تمنا بھی کی ہے کہ معشوق ہماری طرف دیکھے۔

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو

آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

۳۶۸

یہ طشت و قح ہے اب یہ میں ہوں اور یہ تو  
ہے ساتھ میرے ظالم دعویٰ تجھے اگر کچھ

دعویٰ = جھگڑا

۳۶۸ مصرع اولیٰ سے ملتے جلتے دیکر اور اسلوب کے لئے ملاحظہ ہو ۳۳۸/۳ ممکن ہے اس اسلوب پر حافظ کا کچھ اثر ہو۔

تو تر م نہ کنی برمن بیدل دلم  
ذاک دعویٰ و هانئت و قتلک الایام  
(مجھ بیدل پر تیرا دم نہ ہوگا، یہ میں جانتا ہوں۔  
یہ میرا دعویٰ ہے، یہ تو، اور یہ زمانے۔)

اس میں شک نہیں کہ حافظ کا مصرع ثانی انتہائی گفتہ اور رواں ہے، اور پھر اس بات نے، کہ وہ نہایت بے ساختگی سے عربی میں نظم ہوا ہے، اس کو چار چاند لگا دیے ہیں۔ لیکن حافظ کے یہاں معنی کا کوئی خاص لطف نہیں۔ میر نے بات اجموری چھوڑ کر معنی اور اسلوب دونوں میں لطف پیدا کیا ہے۔ ان کا مصرع ثانی بھی مصرع اولیٰ کی طرح ذرا مائی ہے۔ قائم نے میر کے بعض الفاظ اور ان کے درو بست کو دہرایا ہے لیکن بات بالکل سٹی رہ گئی۔

یہ طشت و قح یہ ہم کشتی درگ ہے کیا  
یوں ہی مزاج میں آئے اگر تو بہتر ہے

جب کہ حافظ کا مصرع اولیٰ بس کام چلانے بھر کا ہے، اس میں کوئی توجہ انگیز بات نہیں۔

”دعویٰ“ میر کے شعر میں اپنے عام معنی کے علاوہ ”جھگڑا، تقاضا، الزام“ کے معنی میں بھی استعمال ہوا ہے۔ ”ظالم“ کا لفظ مناسبت کا شکار ہے، کیونکہ یہ معشوق کی صفت (ظلم کرنے والا) کے طور پر

بھی درست ہے، اور تعریفی یا پرورد، پر جوش (Passionate) کلمہ مخاطب کے طور پر بھی درست ہے۔ اگر ”ظالم“ کے بجائے کوئی اور لفظ رکھیں تو مصرع کا زور اور حسن بہت کم ہو جائے۔

(۱) ہے ساتھ میرے قاتل دعویٰ تجھے اگر کچھ

(۲) ہے ساتھ میرے دلیر دعویٰ تجھے اگر کچھ

(۳) ہے ساتھ میرے جاناں دعویٰ تجھے اگر کچھ

جوشال میں نے سار پرکھی ہے اس پر غور کریں تو مناسبت کی بات فوراً واضح ہو جاتی ہے۔ معشوق کو ”جاناں“ کہتے ہیں، یہ بات اتنی عام ہے کہ اس کے ثبوت میں اشعار پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ لیکن ”جاناں“ کو قح و قتل دعویٰ سے کوئی مناسبت نہیں، اس لئے مصرع بے جان اور ناکام رہتا ہے اور شعر کو نقصان پہنچاتا ہے۔ ”دلیر“ میں بھی یہی عیب ہے، لیکن بات تھوڑی بہت بن سکتی تھی اگر ”دلیر“ کو (Passionate) کلمہ مخاطب کے طور پر استعمال کر سکتے۔ ”قاتل“ ان تینوں میں بہتر ہے، لیکن ”قاتل“ میں حسنین کا پہلو بہت کم ہے، بلکہ شاید ہے ہی نہیں۔ مثلاً ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ ”ظالم“ نے کیا عمدہ بات کہی۔ لیکن اس معنی کو ادا کرنے کے لئے یہ نہیں کہہ سکتے کہ ”قاتل“ نے کیا عمدہ بات کہی۔ لہذا لفظ ”قاتل“ میں بھی مناسبت کی تھوڑی کمی ہے۔ ان سب کے برخلاف ”ظالم“ ایسا لفظ ہے جسے شعر کے مضمون اور معنی اور شعر کے دوسرے اہم الفاظ (طشت و قح، دعویٰ) ان سب کے ساتھ مناسبت تام حاصل ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ ”ظالم“ کلمہ حسنین بھی ہے اور (Passionate) کلمہ مخاطب بھی ہے۔ اول الذکر کی ایک اور مثال کے طور پر مصحفی کا شعر ملاحظہ ہو۔ یہاں ”ظالم“ جس موقع پر استعمال ہوا ہے وہ میر کے شعر زیر بحث میں بیان کردہ موقع سے مشابہت بھی رکھتا ہے۔

ظالم تری گلی بھی بدایوں سے کم نہیں

ہر ہر قدم پہ جس کے حزار شہید ہے

جب مخاطب کسی ایسے معاملے میں ہو جس سے شکم کا ہڈ بانی رشتہ ہو، اور یہ ظاہر کرنا ہو کہ زیادتی اس کی طرف سے ہے جس کو مخاطب کیا جا رہا ہے تو اس وقت ایسا کلمہ مخاطب بہترین ہوتا ہے جو لغوی اور استعاراتی دونوں مفہوم میں برکتل ہو۔ ”ظالم“ کے اس استعمال کے لئے جگر مراد آبادی کا شعر



ملاحظہ ہو۔

اے محسب نہ پھینک مرے محسب نہ پھینک

خالم شراب ہے ارے خالم شراب ہے

میر کے شعر میں معنی کے کم سے کم تین پہلو بھی قابل لحاظ ہیں (۱) ششکم ہر طرح سے تیار ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ معشوق کو ششکم سے جو دعویٰ ہو، جو جھگڑا ہو، جو شکایت ہو، اس کا نتیجہ نقل ہی نکلے، لیکن ششکم یا تو جان سے اس قدر بیزار ہے کہ وہ موت کے لئے آمادہ اور مستعد ہے، یا پھر وہ سوچتا ہے کہ نتیجہ کچھ بھی ہو، لیکن میں تو ہر طرح تیار ہو کر معشوق کے سامنے جاؤں۔ (۲) ششکم کو معلوم ہے کہ دعویٰ چاہے جو بھی ہو اور جیسا ہو، لیکن مجھے سزائے موت ہی ملے گی۔ لہذا وہ شروع سے ہی ششک و تیغ کی بات کرتا ہے۔ (۳) سب سے بڑھ کر بظاہر تو معشوق سے کہا ہے کہ تم اپنا دعویٰ منفصل کرو، لیکن دراصل دعویٰ تو ششکم کی طرف سے ہے، کہ ہم جان دینے پر تیار ہیں۔ دیکھیں اب تم کیا کرتے ہو، دیکھیں تم میں یہ ہمت ہے بھی کہ نہیں کہ تم میرا سر قلم کر دو۔

موت کے لئے مکمل آمادگی اور ہونے والے قاتل کو چیلنج کرنا کہ دیکھیں اب تم کیا کرتے ہو۔ پھر زبردست ڈرامائی انداز بیان، اور کفایت الفاظ و کثرت معنی۔ یہ شعر بھی ہزاروں پر بھاری ہے۔ لیکن ممکن ہے لفظ ”دعویٰ“ کا خیال حافظ کے شعر نے سمجھا ہو۔ لیکن حافظ کے یہاں ”دعویٰ“ بمعنی Claim ہے اور میر کے یہاں ”دعویٰ“ کے معنی ”جھگڑا“ بھی ہیں اور Claim بھی۔

## دیوان سوم

ردیفہ

۳۶۹

رستے سے چاک دل کے ہو آگاہ  
یار تک پھر تو کس قدر ہے راہ

آکھ اس منہ پہ کس طرح کھولوں  
جوں پلک ہل رہی ہے میری نگاہ

ہیں مسلمان ان بتوں سے ہمیں  
عشق ہے لا الہ الا اللہ

۳۶۹/۱ تخلیقی استفادے یا جواب کی شان دیکھنا ہو تو میر کے مطلع کے سامنے غالب کا مطلع رکھئے۔

جب تک دیوانِ رزم نہ پیدا کرے کوئی  
مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی

غالب کے یہاں استعارے کی چمک (”دیوانِ رزم“) اور مناسبت کا اہتمام (دیوان = راہ = رزم) اس قدر خوبصورت ہیں کہ سرسری پڑھنے یا سننے والا میر کے شعر کو بے رنگ بلکہ معمولی گردانے تو عجب نہیں۔ لیکن میر کے شعر میں وہ سب کچھ ہے جو غالب کے شعر میں ہے، اور معنی کثیر

ہیں۔ پھر الفضل للمصنوع (برائی اس کی ہے جو پہلے آئے) تو ہے ہی۔

سب سے پہلے تو دیکھئے کہ ”رستے“ کے لئے ”چاک“ کا استعارہ جس قدر مناسب ہے، ”زخم“ کے لئے ”دبان“ کا استعارہ اس قدر مناسب نہیں۔ ”زخم“ اور ”دبان“ میں ہونٹوں کی سی صورت، سرخی، اور زخم میں اگر بڑی کی جھلک دکھائی دے تو دانتوں کی مناسبت ہے۔ اس کے برخلاف زخم اگر گہرا نہ ہو یا سوراخ کی شکل کا ہو تو ”دبان“ سے اس کی مناسبت کم ہو جاتی ہے۔ ”چاک“ میں یہ باتیں نہیں۔ چاک سیدھا ہو یا نیچا ہو یا مخفی ہو، ہر صورت میں ”رستے“ سے اس کی مماثلت برقرار رکھتی ہے۔ اسی طرح چاک نگہ ہو یا فراخ ہو، مختصر ہو یا طویل، ہر صورت میں اسے ”راہ“ کہہ سکتے ہیں۔ پھر چاک کسی جگہ سے کسی جگہ تک ہوتا ہے۔ یعنی دو جگہوں کو ملاتا ہے۔ مثلاً چاک اگر دل میں ہو تو دل کے دو گوشوں، یا دل میں دو جگہوں کو ملانے کا۔ راستہ بھی دو جگہوں کو ملاتا ہے۔

”فرہنگ آندرانج“ میں ہے کہ ”چاک“ کو ”شکاف“ اور ”گل“ سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ ”شکاف“ اور راہ میں تو یوں مناسبت ہے کہ (مثلاً) پہاڑ میں شکاف کر کے راستہ بناتے ہیں، یا زمین میں شکاف دے کر پانی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ ”چاک“ اور ”گل“ میں مناسبت ظاہر ہے کہ گل کو چاک گریباں کہتے ہیں۔ ابوطالب کلیم کا شعر ہے۔

دریں بہار گل چاک آں چناں بالید  
کہ یک گھست کہ جیب و کنار من دارو  
(اس بہار میں گل چاک (گریباں) اس قدر  
پھولا کہ ایک گل ہے اور اس کا میرے گریباں و  
دامن پر قبضہ ہے۔)

اگلا نکتہ یہ ہے کہ دل کو فٹنے سے اور چاک کو گل سے تشبیہ دیتے ہیں، لہذا ”چاک“ اور ”دل“ میں ایک اور گہرا معنوی ربط بھی ہے۔ یعنی دل غنچہ ہے اور جب وہ چاک ہو جائے تو گل ہے۔

اب شعر کے مزید پہلوؤں پر غور کریں۔ ”رستے“ اور ”آگاہ“ میں بھی مناسبت ہے، کہ رستہ جانا اور رستہ نہ جانا محاورہ ہے۔ اس اعتبار سے مصرع اولیٰ کے معنی ہوئے۔ ”اس راستے کو جانو جسے چاک دل کہتے ہیں۔“ دوسرے معنی ہوئے۔ ”اس بات کو جانو کہ چاک دل بھی ایک راستہ ہے۔“

تیسرے معنی ہوئے ”اس بات کو جانو کہ چاک دل کی راہ کہاں جاتی ہے۔“ ”راہ“ کے ایک معنی ”مقام“ بھی ہیں۔ لہذا مصرع کے یہ معنی بھی ممکن ہیں کہ ”چاک دل کے مقام سے آگاہ ہو، یعنی اس کی اہمیت اور مرتبے سے آگاہ ہو۔“ صرف دھوکے اعتبار سے اس مصرعے میں لفظ ”ہو“ اگرچہ بظاہر رسمی اور غیر اہم ہے، لیکن مصرعے کا اسلوب ایسا ہے کہ ”ہو“ میں کئی معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ اگر اس کو انشائیہ (امر یہ) قرار دیں تو معنی وہ ہیں جو میں نے اوپر بیان کئے، کہ ”آگاہ ہو جاؤ، دبان لو۔“ اگر اس کو انشائیہ (شرطیہ) قرار دیں تو معنی ہوئے ”اگر تم چاک دل کے رستے سے آگاہ ہو۔“ اگر اس کو خبریہ قرار دیں تو معنی ہوں گے ”تم چاک دل کے رستے سے آگاہ ہو، تم اسے جانتے ہو۔“

دوسرے مصرعے میں کہا ہے کہ چاک دل کے رستے سے آگاہ ہوں تو پھر یار تک پہنچنے میں فاصلہ ہی کس قدر ہے؟ یہاں بھی کم سے کم دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ فاصلہ کچھ نہیں، دوسرے اور لطیف تر معنی یہ ہیں کہ یار تو دل ہی دل رہتا ہے، دل کو چاک کر لو، دل کے اندر پہنچنے کا راستہ بنا لو، بس یار تک پہنچ جاؤ گے۔ پہلے معنی کی رو سے شعر کا مضمون یہ ہے کہ دل درد مند نہ ہو تو معشوق نہیں ملتا۔ دوسرے معنی کی رو سے مضمون یہ ہے کہ معشوق تک پہنچنے کے لئے خود آگاہی شرط ہے۔ سن عروف نفسہ فقد عرف وہ (جس نے اپنے آپ کو پہچانا اس نے اپنے رب کو پہچانا) عمدہ شعر کیا۔

۳۶۹/۲ ممکن ہے غالب کے مطلقے پر تھوڑا سا اثر زیر بحث شعر کا ہو

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر  
جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

میر کے شعر میں نگاہ کا پلک کی طرح جلنا غیر معمولی پیکر ہے۔ نگہ کو تار سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لئے نگاہ کے بارے میں کہنا کہ وہ پلک کی طرح جل رہی ہے، بدیع بات ہے۔ پلک کے جھٹنے میں نکتہ یہ ہے کہ آنکھیں بند ہوں تو بھی پلک تو جل ہی جاتی ہے۔ اگر آنکھ کھول دی جائے تو نگاہ بھی جل جائے۔ ”نگاہ“ کو ”آنکھ“ کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل محاورے دونوں طرح صحیح ہیں۔ نگاہیں آنکھیں چار کر مار دونا: آنکھیں آنکھیں چرانا: نگاہیں چرانا: آنکھیں آنکھیں کزور ہونا وغیرہ۔ ”نور اللغات“ میں ”نگاہ“ کے معنی ”آنکھ“ درج ہیں۔ لہذا مصرع ثانی کے معنی یہ ہوئے کہ میری آنکھیں اس



طرح جل رہی ہیں جس طرح میری پلکیں۔

لگاؤ کو تار و غیرہ سے تشبیہ اس لئے دیتے ہیں کہ پرانے زمانے میں یہ خیال تھا کہ نگاہ یا نظردر اصل مثل شعاع آنکھوں سے نکل کر اشیاء پر پڑتی ہے۔ دسویں صدی کے مسلمان حکیم ابن الہیثم نے ثابت کیا کہ روشنی اشیاء سے پلٹ کر آنکھ کے پردے پر پڑتی ہے۔ لیکن یہ نظریہ عام نہ ہوا۔ بعد میں مغربیوں نے پھر یہ بات ثابت کی۔ مگر زبان جس طرح بن گئی، بن گئی۔ وہ سائنس یا منطق کی طالع نہیں ہوتی۔

۳۶۹۳ اس شعر میں کثرت معنی اور طرافت و حنائی اور مضمون آفرینی سب یکجا ہیں، اور زبان کا نہایت برہت استعمال بھی ہے۔ سب سے پہلے معنی کو دیکھئے۔ مصرع چابی کے حسب ذیل مفہوم ہیں۔ (۱) ہم مسلمان ہیں (۲) یہ بت مسلمان ہیں (۳) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (۴) کیا یہ بت مسلمان ہیں؟ ان چار مقامات کے اعتبار سے ہر سے شعر کے الگ الگ معنی بنتے ہیں۔

(۱) ہم مسلمان ہیں۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ ہمیں بتوں سے عشق ہے، اور مسلمان کا شیوہ عشق ہے۔ دوسری دلیل یہ ہے کہ ہم کلمہ گو ہیں۔ بت ہمارے معشوق ہیں، خدا تو بڑا ہی ہے۔ خدا تو بس ایک اللہ ہے۔

(۲) ہم مسلمان ہیں بتوں کے عاشق ہیں، عشق کی دلیل ہے لا الہ الا اللہ کہنا۔ (صوفیا اور فقرا کے یہاں لا الہ الا اللہ کی ضرب لگائی جاتی ہے۔ مختلف سلسلوں میں اس ضرب کے مختلف طریقے مقرر ہیں۔ بعض درویشوں کے یہاں لا الہ الا اللہ، یا عشق اللہ وغیرہ کہہ کر لوگوں کو سلام کرنے کا طریقہ ہے۔) (۳) یہ بت مسلمان ہیں کافر نہیں۔ ہمیں ان سے عشق ہے، عشق مسلمانوں کا شیوہ ہے، لا الہ الا اللہ۔

(۴) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (استفہام انکاری، یعنی ہم مسلمان نہیں ہیں۔) ہمارا شیوہ عشق بتاں ہے اور کلمہ لا الہ الا اللہ پڑھ کر انسان عاشق کا رتبہ حاصل کرتا ہے۔ (لیکن چونکہ اس کلمہ کو پڑھ کر انسان اسلام لاتا ہے، لہذا عاشق = کلمہ گو، اور مسلمان = کلمہ گو۔ اس طرح عاشق، مسلمان اور کلمہ گو سب ایک ہی ہیں۔ اس مفہوم کی رو سے شعر کا قول محال لائقِ داد ہے۔)

(۵) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (محض استفہام) ان بتوں سے ہمیں عشق ہے، اور ہم کلمہ لا الہ بھی

پڑھتے ہیں، اب آپ فیصلہ کریں کہ ہم کیا ہیں۔

(۶) کیا یہ بت مسلمان ہیں؟ (استفہام۔) ہمیں کوئی غرض اس بات سے نہیں کہ یہ بت مسلمان ہیں یا کیا ہیں۔ ہم کو تو ان سے عشق ہے، اور ہم مسلمان بھی ہیں لا الہ الا اللہ۔

کلمہ توحید جس سیاق میں اس شعر میں وارد ہوا ہے اس کی بنا پر معمولی بات میں ندرت پیدا ہو گئی ہے۔ بتوں کی عاشقی کا دعویٰ اور اس کے ثبوت میں کلمہ لا الہ، شوقی اور وحنائی کی حد ہے۔ مذہبی ماحول یا قرآنی آیت پر مبنی فخرے اٹھارویں صدی سے اردو شاعری میں عام ہیں۔ ہمارے زمانے میں اقبال نے اقباس کے اس فن کو درجہ کمال تک پہنچا دیا۔ لیکن مذہب اور قرآن وحدیث پر مبنی ان فقرہ کو، جو روزمرہ میں داخل ہو گئے ہیں، روزمرہ کی سطح پر استعمال کرنا میر اور ان کے معاصرین پر ختم تھا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ ان لوگوں کے یہاں روزمرہ زبان کو شاعری میں ڈھالنے کا رجحان زیادہ تھا۔ انھیں قافیوں میں میر کی مختلف البحر غزل کے اشعار ملاحظہ ہوں۔

اب حال اپنا اس کے ہے دل خواہ  
الحمد للہ الحمد للہ  
بحر مفاں سے ہے اعتقادی  
استغفر اللہ استغفر اللہ

(دیوان اول)

میر نے یہ غزل بظاہر میر سوز کی غزل پر لکھی ہے، اور حق یہ ہے کہ اگر میر کا مطلع اور اس میں الحمد کا صرف بہت ہی خوب ہے تو "استغفر اللہ" کا قافیہ جیسے میر سوز نے باندھ دیا اور اسلوب میں جو صرف و نحو کا کمال دکھایا، وہ میر کے شعر سے (جس کا قافیہ استغفر اللہ ہے) بہت بہتر ہے۔ میر سوز

کچھ کہہ تو قصہ آتا ہے وہ ماہ  
الحمد للہ الحمد للہ  
جموے کے منہ میں آگے کہوں کیا  
استغفر اللہ استغفر اللہ

## دیوان پنجم

### ردیفہ

۳۷۰

اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ  
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوہ رسیدہ

پانی بھر آیا منہ میں دیکھے جنھوں کے یارب  
دے کس مزے کے ہوں گے لب ہائے نامکیدہ

پردانہ گرد پھر کر ہل بھی بجھا دیکن  
خاموش رات کو تھی شمع زباں بریدہ

۳۷۰/۱ یہ شعر جنسی شاعری کا ایسا شاہکار ہے جس کی نظیر دور دور تک نہ ملے گی۔ مضمون بھی تازہ ہے اور معنوی پہلو بھی اس پر مستزاد ہے۔ ”شوخی دیدہ“ کا لفظ خود ہی جنسی انصافات کا لذیذ سلسلہ رکھتا ہے۔ ”شوخی دیدہ“ ایسے شخص کو کہتے ہیں جو بہت بے باک اور بے شرم ہو، یعنی جسے آنکھ ملانے اور لگاوت کی باتیں کرنے میں کوئی تکلف نہ ہو، جنسی اختلاط کے وقت (اپنے مزاج کی بنا پر اور شاید گزشتہ تجربے کی بنا پر) اور بہت دیر میں اس کیفیت میں آتا ہے جسے (Turned on) یعنی جذباتی تحریک میں آنا کہتے ہیں۔ ”اب“ کا لفظ اس بات کا اشارہ کرتا ہے کہ اختلاط کا معاملہ کچھ دیر سے جاری ہے اور معشوق کے جذبات

آہستہ آہستہ بیدار ہوئے ہیں۔ ”رسیدہ“ بمعنی پکا ہوا یعنی وہ جو خام نہ ہو، جو پوری طرح تیار ہو۔ ”میوہ رسیدہ“ بمعنی پکا ہوا پھل، ”مے رسیدہ“ وہ شراب جو اچھی طرح خمیر پانچکی ہو، یا وہ شراب جو رگ و پے میں رواں ہو چکی ہو۔ اسی اعتبار سے ایسا پھل جو زیادہ پک کر شراب ہونے لگا ہو، اسے ”میوہ گزشتہ“ کہتے ہیں۔ ”رسیدہ“ کے معنی ”تابع“ بھی ہیں (”شخص اللغات“) اور ”میوہ“ استعارہ بھی ہے بمعنی فرزند عزیز، نونہال عزیز (”برہان قاطع“) مزید برآں یہ کہ ”میوہ رسیدہ“ خود معشوق کا بھی استعارہ ہے۔ چنانچہ حافظ کا شعر ہے:

بس شکر باز گویم در بندگی خواجہ  
گر اوقتہ بہ دتم آں میوہ رسیدہ  
(میں مالک کی درگاہ میں خوب شکر ادا  
کروں گا اگر وہ میوہ رسیدہ میرے ہاتھ آ  
جائے۔)

لہذا مصرع ثانی کے معنی ہیں معشوق کی جلد پر (اور اس کے اندر) پیسنے (یا شادابی اور تری) کی کمی ہے۔ جس طرح کپے ہوئے پھل میں ہوتی ہے۔ پکا ہوا پھل نرم ہوتا ہے۔ اور یہ اس بات کی علامت ہوتی ہے کہ وہ اندر سے عرق آلود یعنی رس سے بھرا ہوا ہے۔ اختلاط کے وقت جذباتی پہچان کے باعث پسینہ آتا، یا آنکھ میں آنسو آ جانا، عام مشاہدہ ہے۔ غالب۔  
کرے ہے قتل لگاوت میں تیرا رو دینا  
تری طرح کوئی تیغ لگد کو آب تو دے

یہ خاص غالب کے مزاج کا شعر نہیں، اور ہے بھی۔ یہ غالب کے مزاج کا شعر اس لئے نہیں ہے کہ ان کے یہاں جنسی اختلاط کے مضامین بہت کم ہیں۔ اور غالب کا مزاج پھر بھی اس شعر میں نمایاں ہے کہ انھوں نے مصرع اولیٰ کے نیکر کو مصرع ثانی میں تجریدی استعارے (تیغ لگد کو آب دینا) بیان کیا ہے۔ میر کے یہاں پہلا مصرع حسیاتی اور نفسیاتی انداز کا ہے، اور اس کے تمام اہم الفاظ (اب، مزے، شوخی دیدہ) دوسرے مصرع میں زبردست دیکر انتہائی جسمانی اور حسیاتی ہے، اس میں کوئی بات تجریدی یا تعلقاتی نہیں، حتیٰ کہ میر کی محبوب رعایت لفظی بھی نہیں۔ صرف



جسمانی اور جنسی بیان لیس اور مشاہدے کی سطح پر ہے۔

مزید ملاحظہ ہو: معشوق اب جذباتی طور پر پوری طرح بیدار ہے، یعنی وہ نرم پڑ گیا ہے، پکے ہوئے پھل کے ہارے میں معلوم ہے کہ وہ نرم ہوتا ہے۔ لہذا ایسے موقع پر اسے ”میوہ رسیدہ“ کہنے میں مناسبت ”منوی“ بھی ہے۔ پھر پکے ہوئے پھل مثلاً انار، سیب اور معشوق کے جسم میں جو مناسبت ہے وہ ظاہر ہے۔ آخری بات یہ کہ جنسی بیان کے عالم میں منہ میں اور جسم کے بعض حصوں میں بھی تری آجاتی ہے۔ اس اعتبار سے آب کا چست میں ہونا انتہائی طبع ہے۔ ”مزے“ اور ”میوہ رسیدہ“ میں ضلع کاربہ بھی ملحوظ رہے۔

اگر ”آب“ ”یعنی“ ”چمک“ فرض کریں تو وہ اور معنی پیدا ہوتے ہیں۔ زیادہ تر پکے ہوئے پھل، جن کی جلد زرد یا زردی مائل سرخ ہوتی ہے (مثلاً انگورو، آم، سیب، شفتالو، خوبانی وغیرہ) ان میں چمک اسی وقت آتی ہے جب وہ پک جاتے ہیں۔ جذباتی براہینفشی کے بھی عالم میں دوران خون کی تیزی کے باعث چہرہ دھنکے لگتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۷۸/۴) دوسری بات یہ کہ معشوق کے چہرے پر پسینے کی ہلکی ہلکی بوندیں ہوں تو اس کے چہرے کو چمکنا ہوا فرض کرتے ہیں۔ اس مضمون پر کثرت سے شعر ہیں۔ مثلاً ۱۰۳/۲۔ یہاں عمدہ بات یہ ہے کہ پسینہ جذباتی بیان کے باعث آیا ہے جس کے باعث اس کا چہرہ میوہ رسیدہ کی طرح چمک رہا ہے۔ میر نے اس سے مشابہ مضمون پہلے بھی باندھا ہے، لیکن وہاں تشبیہ معمولی ہے جو عرق تحریک میں اس رنگ مد کے منہ پہ ہے میر کب ہووے ہیں گرم ملوہ تارے اس طرح

(دیوان چہارم)

یہاں ”تحریک“ جنسی براہینفشی، خواہش کے معنی میں ہے۔ ایک اور جگہ مضمون مختلف رکھا ہے، لیکن مصرع اولی کے تمام اہم الفاظ (لطف، لہریز، کام، بدن) میں جنسی شادابی کا اشارہ ہے اور مصرع ثانی کا صرف و نحو تو جواب ہے۔

لطف سے لہریز ہے اس کام ہاں کا سب بدن

خفت ہو جائے ہم سے جو کچھ تو ہائے وہ

ایک بات یہ بھی ملحوظ رہے کہ ”آب بہ پوست انگلند“ کا محاورہ ایسے شخص کے لئے استعمال

ہوتا ہے جو ابھی تازہ تازہ ظلی سے بلوغ کی منزل میں داخل ہوا ہو۔ ”چراغ ہدایت“ چونکہ میر نے ”چراغ ہدایت“ سے بکثرت الفاظ و محاورات ”ذکر میر“ میں اور اپنے کلام میں داخل کئے ہیں اس لئے اغلب ہے کہ یہ محاورہ بھی انھیں ”چراغ ہدایت“ سے ہی ملا ہو۔ اچھے شاعر (مثلاً داغ) محاوروں اور تازہ الفاظ کو معنی کی صحت اور لطف کے ساتھ نظم کر دیتے ہیں۔ بڑے شاعر (مثلاً میر) جب ایسا کرتے ہیں تو لفظ یا محاورے میں چار چاند لگا دیتے ہیں، اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ لفظ یا محاورہ اسی لئے بنا تھا کہ ان کے شعر میں صرف ہو۔ (برکاتی کی فرہنگ محاورہ ”آب کا پوست میں ہونا“ سے خالی ہے) شاہ مبارک آبادی نے بھی دو تین شعروں کی غزل زیر بحث غزل کی ہم طرح لکھی ہے۔ ان کے مطلع میں میر کے ہی قافیے بھی ہیں۔

دیکھو یہ دختر رز کفنی ہے شوخ دیدہ

دوئی چڑھی سر اوپر جوں جوں ہوئی رسیدہ

یہاں مضمون معمولی ہے، لیکن لفظ ”رسیدہ“ بھرپور معنی میں استعمال ہوا ہے اور رعایتیں خوب ہیں۔ تاخیر اور ذوق کے بعد ایسا بھی شعر دیکھنے کو نہیں ملتا، میر کا تو کیا ذکر؟

۳۷۰/۳ یہ شعر بھی جنسی شاعری کا نہایت عمدہ نمونہ ہے۔ خدا سے خطاب، ہوس اور مصومیت کا امتزاج خوب ہے، اور کسی پیکر تو ایسا ہے کہ واقعی منہ میں پانی بھر آتا ہے۔ (منہ کی تری کے بارے میں ۳۷۰/۱ دو بارہ ملاحظہ ہو)۔ بونٹوں کا ”ناکیدہ“ (جن کو چوسا گیا ہو) کہنا جنسی لذت سے بھرپور تو ہے ہی، اس میں اس بات کا اشارہ بھی ہے کہ معشوق ابھی نو عمر ہے، اور کسی کو اس کا بوسہ بھی نصیب نہیں ہوا ہے۔ پانی بھر آنے اور مزے میں پھر ضلع کا لطف ہے، مصرع ثانی میں انشائیہ اسلوب کے باعث دو معنی بھی ہیں (۱) کس قدر مزے دار ہوں گے۔ اور (۲) خدا معلوم ان کا مزہ کیسا ہو، یعنی ان کی شیرینی کس طرح کی شیرینی ہو؟

آئوئے ہونٹوں کی مشاس کے مضمون پر عمدہ شعر کہا ہے۔

تیرا شیریں دہن ہے امرت پھل

شیرہ جاں اسی کا شربت ہے

یہاں "شیرہ" اور "شربت" دونوں لفظ غیر معمولی ہیں، صرف اس لئے نہیں کہ پھل سے شیرہ اور شربت کہاتے ہیں، بلکہ اس لئے بھی کہ "شیرہ" کے معنی "شراب" بھی ہیں، اور شربت دہن سے دہن کی تری کا بھی مفہوم پیدا ہوتا ہے۔

میر کے یہاں جنسی مضامین پر مبنی اشعار کی متصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول صفحہ ۱۳۷

۱۵۹۲۔

۳۰۳۔ ۳ اس شعر میں مناسبت اور معنی دونوں کا جھوم ہے۔ پھر اسرار ایسا ہے کہ بات پوری طرح صاف نہیں ہوتی کہ شعر شمع کی تعریف میں ہے یا برائی میں۔ "زبان بریدہ" کو لغوی معنی میں لیں تو یہ ایک طرح کی گالی ہے، جیسے عورتیں "موٹری کاٹا" (جس کا سر کاٹ دیا گیا ہو، یا کاٹ دینے کے لائق ہو) اور "مرنے جو کا" (جو مرنے یا مار ڈالنے کے لائق ہو) کہتی ہیں۔ اس مفہوم میں یہ مراد ہوتی کہ پروانہ جل بجھا، لیکن شمع، خدا اس کی زبان کاٹ ڈالے، خاموش ہی رہی۔ یعنی شمع نے پروانے کی سوزش اور موت کا کچھ اثر نہ لیا، وہ ایک لفظ بھی نہ بولی۔ لیکن اگر "زبان بریدہ" استعارہ فرض کریں تو معنی بدل جاتے ہیں۔ شمع کی اوکھ اس کی زبان کہتے ہیں۔ لہذا "شمع زبان بریدہ" وہ ہوتی جس کی لوبجھ گئی یا بجھا دی گئی ہو۔ ایسی شمع کو "خاموش" کہتے ہیں، اور مصرع میں لفظ "خاموش" موجود بھی ہے۔ اب مراد یہ ہوتی کہ شمع تو اپنے شعلے کی تپش سے جل بھی، لیکن پروانے کو اس بات کی خبر تک نہ تھی۔ وہ تو شمع کے گرد پھر کر، اس کا طواف کر کے، اپنی جان دے گیا۔ اسے پتہ بھی نہ تھا کہ جو شمع خود بجھ چکی ہے اس کی داد خواہی کیا کرے گی۔

اس مفہوم کی رو سے سوال اٹھتا ہے کہ جب شمع بجھ چکی تھی تو پروانہ کیوں کر جلا؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ بہت سے پروانے تمام رات شمع کا طواف کرتے ہیں اور پھر صبح ہوتے ہوتے تھک کر مر جاتے ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ مصرع اولیٰ کی رو سے پروانہ گرد پھر کر جل بجھا ہے۔ یعنی اسے شمع کے شعلے نے نہیں، بلکہ خود اپنی ہی آتش دل نے جلایا ہے۔ پروانے کی سوز کی بے اثری کا مضمون قائم چاند پوری نے بھی اچھا باندھا ہے۔

آج اگر بزم میں ہے کچھ اثر پروانہ

اڑتے ہیں پاسے لگن چند پر پروانہ

لیکن قائم کے شعر میں جو کچھ بھی ہے، سٹل پر ہی ہے۔ میر کے یہاں کیفیت بہت ہے، اور شعر پوری طرح کھلتا نہیں۔ قائم نے "اثر" بمعنی "نشان" استعمال کیا ہے۔ یہ معنی اردو میں عام نہیں۔ قائم کے یہاں "اثر" بمعنی "نتیجہ" بھی ہو سکتا ہے، یعنی پروانے کی سعی یا زندگی کا نتیجہ جس سے یہ باقی ہے کہ کچھ پر ادھر ادھر لگن کی تہ میں پڑے ہوئے ہیں۔ لفظ "آج" بہت کارگر نہیں لیکن اس کے ذریعہ قصہ گوئی کی فضا ضرور پیدا ہوتی ہے۔



۳۷۱

گل گل گلغت سے سے ہوا ہے نگار دیکھ  
گل گل = بہت زیادہ  
یک جرمہ عدم اور پلا پھر بہار دیکھ

آنکھیں ادھر سے موند لیں ہیں اب تو شرط ہے  
پھر دیکھو نہ میری طرف ایک بار دیکھ

خالی پڑا ہے خانہ دولت دزیر کا  
باد نہیں تو آصف آصف بکار دیکھ

۳۷۱/۱ اس شعر کا مضمون غافلہ سے ماخوذ ہے۔

گل گل رخ تو از قدح مل گلغت شد  
یک آب خورد گلبن و صد گل گلغت شد  
(تیرا چہ شراب کے ایک جام نے خوب گلغت کر  
دیا۔ گلاب کے پودے نے ذرا سا پانی پیا اور سیکڑوں  
پھول کھل گئے۔)

یہ ہے کہ غافلہ کا مطلع مضمون آفرینی کا عمدہ نمونہ ہے اور میر سے اس کا جواب بن نہ پڑا۔  
لیکن میر نے اپنے انداز سے کام لیتے ہوئے صورت حال میں تازگی پیدا کر دی ہے۔ صورت حال سے  
میری مراد ہے وہ موقع جس پر یہ شعر کہا گیا ہے۔ شعر میں کم سے کم تین کردار ہیں۔ ایک تو منتظم، دوسرا وہ  
مخلص جسے ”عدم“ کہہ کر مخاطب کیا گیا ہے، اور تیسرا معشوق۔ ایسا لگتا ہے کہ منتظم اور اس کا ہدم، معشوق کو  
راضی کر کے لائے ہیں اور شراب پیا کر خلف محبت اٹھا رہے ہیں۔ لفظ ”نگار“ بھی یہاں دلچسپ ہے،

کیونکہ ”نگار“ ان پھول پتیوں کو بھی کہتے ہیں جو ہاتھ پاؤں پر مہندی سے بنائی جاتی ہیں۔ اس طرح  
معشوق کی گلغتگی اور ”نگار“ کی گلغتگی میں معنوی ربط پیدا ہو گیا ہے۔ مصرع ثانی میں اشتیاق، معشوق کے  
حسن پر فخر اور اس کی ستائش، اور ہوس، ان سب کا عمدہ اختراچ ہے۔

شراب سے چہرہ گلغت ہو جانے کا مضمون میر نے کئی بار پاندھا ہے۔ اس مضمون پر ان کا  
بہترین شعر ۸۱۲ پر دیکھیے۔ پھر دیوان چہارم میں ہے۔

منہ سے گل گلگلی ہوا کچھ گلغت تو

تھوڑی شراب اور بھی پی جو بہار ہو

”گل گل“ کے فقرے کو بھی اس سے مشابہ مضمون کے ساتھ میر نے ایک اور جگہ لکھا ہے۔

گل گل گلغتگی ہے ترے چہرے سے عیاں

کچھ آج میری جان قیامت بہار ہے

(شکار نامہ اول)

معلوم ہوتا ہے ”گل گل“ بمعنی ”بہت زیادہ“ اٹھارہویں صدی میں خاصا عام تھا۔ چنانچہ یہ  
اشعار ملاحظہ ہوں۔

وہ گل گل گلغت ہوا گل کی طرح

یہ گل کی طرح اور وہ بلبل کی طرح

(میر حسن، مشقوی)

نہوں گل گل گلغت کیوں کے اے درد مستوں کا

مئے گلگوں کی دولت سر بسر گلغام ہے شیشہ

(خواجہ میر درد)

تجربہ یہ ہے کہ استعمال کی اس کثرت کے باوجود ”گل گل“ کا اندراج کسی اردو لغت میں  
نہیں۔ جناب بزرگانی کی فرہنگ میر بھی اس سے خالی ہے۔ اثر صاحب کی نگاہ سے بھی یہ بچ نکلا ہے۔

جناب عہد الرشید کہتے ہیں کہ میر کے یہاں اور دوسرے شعرا کے یہاں، جن کا میں نے حوالہ  
درج کیا ہے، ”گل گل گلغت“ کا ترجمہ ہے مجرد ”گل گل“ نہیں۔ لیکن جب وہ خود کہہ رہے ہیں کہ ”گل





خوب ادا کیا ہے۔

دیکھا میں قصر فریدوں کے در اوپر اک شخص

علقہ زن ہو کے پکارا کوئی یاں ہے کہ نہیں

اوپر میں نے ذکر کیا ہے کہ مصرع جانی میں تسکین اوسط کے باعث "آصف! آصف!" کا فقرہ ممکن ہوا ہے۔ تسکین اوسط سے مراد یہ ہے کہ اگر تین متحرک حروف ایک ساتھ ہوں تو بیچ کے حرف کو ساکن کر سکتے ہیں۔ یہ اصول ہر بحر میں ممکن ہے۔ لیکن اسے اردو میں بہت کم استعمال کیا گیا ہے۔ بحر متقارب اور بحر بربج کی بعض شکلوں کے اوپرانی شاعری میں تو تسکین اوسط بہت ہی کم نظر آتی ہے۔ زیر بحث غزل مندرجہ ذیل وزن میں ہے۔

مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن

یہاں چونکہ فاعلاتن کی ت اور مفاعیل کی م اور ف متحرک ہیں، اس لئے م کو ساکن کرنے سے مندرجہ ذیل شکل حاصل ہوتی ہے۔

مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن

اس کو آسانی اور مانوسیت کی خاطر یوں بدل لیتے ہیں۔

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلن

اس اعتبار سے میر کے مصرع ثانی کی تقطیع حسب ذیل ہوگی۔

بادرہ مفعول ہیں تو آصف فاعلاتن آصف مفعول کا رد کچھ فاعلن (فاعلان)

آصف بن برخیا، حضرت سلیمان کے وزیر کا نام تھا۔ مجازاً ہر وزیر کو آصف کہتے ہیں۔

اٹھارہویں انیسویں صدی میں وہ افسر بھی "آصف" کہلاتا تھا جو مال گذاری وصول کرتا تھا۔ ان اعتبارات سے میر کے شعر زیر بحث میں "وزیر" اور "آصف" کے درمیان دوہری مناسبت ہے۔

۳۷۲

بندہ ہے یا خدا نہیں اس دل رہا کے ساتھ

دیر و حرم میں جو کہیں ہو ہے خدا کے ساتھ

اوپاش لڑکوں سے تو بہت کر چکے معاش

اب عمر کانچے گا کسی میرزا کے ساتھ

کیا جانوں میں چین کو لیکن قفس پہ میر

آتا ہے برگ گل کبھو کوئی صبا کے ساتھ

۳۷۲/۱ مصرع اولیٰ میں تعقید ایسی ہے کہ اس زمانے کے لوگ، خاص کر "لکھنؤ اسکول" کے لوگ، اسے ناپسندیدہ سمجھیں گے۔ لیکن جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں۔ شاعری کے اصول بڑے شعرا کے عمل کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں قواعد کی کتابوں اور خود ساختہ قوانین کے تحت نہیں۔ گلا کی شعرا نے تعقید کی بہت سی صورتوں کو رد رکھا ہے، بلکہ آزادی سے برتا ہے۔ پھر ہم لوگ شکایت کرنے والے کون ہوتے ہیں؟ بعض لوگوں کا (مثلاً مہذب لکھنوی) کا قول تھا کہ غلطی کسی سے بھی ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔ اس بیان میں مغالطہ یہ ہے کہ غلطی صحیح کے معیار اور غلط صحیح کا امتیاز لازمی اور آسانی سے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہم ان معیارات اور امتیازات کو زبان کے استعمال کرنے والوں کے افعال و اعمال ہی سے حاصل کرتے ہیں۔ قواعد کے معاملات میں استعمال عام اور قبولیت معیار ہے، اور شاعری کے معاملات میں بڑے شعرا کا عمل معیار ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل عبارت قواعد کے اعتبار سے غلط ہے:

پانچ لڑکی کتاب پڑھتے ہیں

لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ کوئی قانون شریعت ہے جس کی رو سے یہ عبارت غلط ہے۔ اس کی

وجہ صرف یہ ہے کہ اردو زبان میں "پانچ لڑکی" نہیں "پانچ لڑکیاں" مستعمل ہے۔ اور اس زبان میں روانہ یہ ہے کہ فعل کی جنس طالع ہوتی ہے فاعل کی جنس کے۔ ان باتوں کے پیچھے کوئی مقدس اصول نہیں، بس قبولیت اور روانہ عام ہے۔ اسی باعث مندرجہ بالا عبارت میں "پانچ" کے ساتھ جمع کا میند ("لڑکیاں") ضروری ہے، لیکن مندرجہ ذیل مصرع میں ضروری نہیں کہ "چھ چھ لڑکیاں" کہا جائے ع  
چھ چھ لڑکی چوک میں ٹٹھی چور نہ چٹھل بند ہوا

(امیر اللہ تسلیم)

ملی بد القیاس، شاعری کے طور طریقے تو بڑے شعرا ہی سے حاصل ہوتے ہیں۔ اور بڑے شعرا کی بڑائی سب سے پہلے اس بات میں ہے کہ وہ زبان کے علاوہ استعمال کے ماہر ہوتے ہیں۔ لہذا ان کے کسی عمل کو صرف اس بنا پر غلط نہیں کہ کتابوں میں ایسا ہی لکھا ہے، یا ہم نے بزرگوں سے ایسا ہی سنا ہے۔ بالکل مناسب اور زبان و شعر دونوں کے لئے نقصان دہ ہے۔ مثلاً ذاکر عبدالستار صدیقی نے دو مصرعہ آراء مضامین میں ثابت کیا ہے کہ حافظ سے ہر وہ "غلطی" سرزد ہوئی ہے جس کی ممانعت اور برائی قواعد یا عروض کی کتابوں میں آئی ہے۔ تو اب یا تو وہ کتابیں غلط ہیں، یا حافظ بڑے شاعر نہیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ امر انتہائی کسی بھی طرح قابل قبول نہیں ہو سکتا۔ لہذا اگر وہ کتابیں غلط نہیں ہیں جن کی رو سے حافظ نے "نکرو اور قبیح غلطیاں" کی ہیں، تو وہ عملی طور پر اہم بھی نہیں ہیں، کیونکہ حافظ نے ان کتابوں پر عمل نہیں کیا، لیکن پھر بھی وہ بڑے شاعر نہیں۔

یہ بھی ممکن ہے کہ کتابوں میں جن باتوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ غلط ہیں، وہ بعض اشخاص نے اپنی ذاتی پسند واپسند کی بنا پر مرتب کی ہوں، یا کسی ایک زمانے میں کسی ایک شاعر کے کلام کو دیکھ کر کوئی نتیجہ نکالا گیا ہو۔ لیکن بعد کے شعرا نے اپنے عمل سے ثابت کر دیا ہو کہ جن باتوں کو "غلطی" سے تعبیر کیا گیا تھا وہ ناپسندیدہ نہیں ہیں۔ لہذا ممکن ہے کہ بعد کے زمانے میں وہ چیزیں غلط نہ سمجھی جائیں جنہیں کسی گذشتہ زمانے میں کسی ایک شخص نے یا بعض لوگوں نے غلط فہم کیا تھا۔

شاعری کے طور طریقوں کے بارے میں بنیادی اصول یہ ہے کہ کتابوں میں لکھی ہوئی وہی باتیں صحیح ہیں جو بڑے شعرا کے عمل سے صحیح ثابت ہوں، اور زبان کے بارے میں بنیادی اصول یہ ہے کہ کتابوں میں لکھی ہوئی وہی باتیں صحیح ہیں جن پر لوگ عمل کرتے ہوں۔ تعہید، تواری، اضافات، تقاضا

روایات، تحفہ خفیف حرف اصلی، بالخصوص در الفاظ فارسی و عربی، اعلان نون وغیرہ ان سب باتوں میں بڑے شعرا کا عمل مرجع ہے، کتابوں کے بیانات نہیں۔ مہذب صاحب مرحوم کا بیان کردہ اصول اس لئے بے معنی ہے کہ اس کے اصل معنی ہیں "ہر وہ بات، جسے میں غلط قرار دوں، غلط ہے۔" تفصیل اس کی یہ ہے کہ جس شاعر کے کلام کو آپ اپنی بات کی دلیل میں سند کے لئے لاتے ہیں، اسی شاعر کے بعض افعال کو آپ غلط بھی قرار دیتے ہیں اور اگر آپ سے کہا جائے کہ صاحب یہ شاعر تو اس درجہ مستند ہے کہ آپ بھی اس سے اسناد کرتے ہیں، تو آپ کا جواب ہوتا ہے کہ "غلطی چاہے مستند شاعر سے ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔" حالانکہ اگر آپ مستند شاعر کے بھی قول یا فعل کو غلط قرار دیں تو وہ مستند یا کہاں؟

مثال کے طور پر، مہذب صاحب کی نظر میں میر انیس مستند تھے، لیکن وہ میر انیس ہی کے ان مصرعوں میں نشست الفاظ یا تعہید پر معترض ہوتے کہ یہ مناسب نہیں ع

(۱) سائل کو جس نے روئی کے اونٹوں کی دی قطار

(۲) اب آخری بہن یہ سواری ہماری ہے

لیکن وہ بسا اوقات اپنی بات پر دلیل میر انیس کے کلام سے لاتے تھے۔ اس کے معنی یہی ہوئے کہ میں جہاں میر انیس کو صحیح کہوں، وہاں وہ صحیح ہیں اور جہاں میں انہیں غلط کہوں وہاں وہ غلط ہیں۔ مثلاً وہ میر انیس اور دوسرے اساتذہ کے یہاں مندرجہ ذیل طرح "کو" وغیرہ کے استعمال کو غلط قرار دیتے تھے۔ ع

(۳) پیٹھے نہیں زمیں پہ خزانے کو گار کے

(یہ تینوں مصرعے میر انیس کے مرثیے ع "جب تو جوان پسر شدی س جدا ہوا" سے ماخوذ ہیں۔) لیکن انہیں اساتذہ کے بعض دوسرے استعمالات کو وہ صحیح کہتے تھے۔ اس تضاد کا حل انہوں نے (یا ان کی طرح کے اور استادوں مثلاً نیاز فتح پوری نے) کبھی پیش نہیں کیا کہ ایک ہی شخص بعض جگہ مستند اور بعض جگہ غیر مستند کیوں کر ہو سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا حل صرف یہ ہے کہ میں جہاں کہوں وہاں وہ مستند ہے اور جہاں میں نہ کہوں وہاں وہ مستند نہیں ہے۔ حالانکہ یہ بات بالکل سائنس کی ہے کہ جس چیز پر سارے یا اکثر، بڑے شعرا عمل پیرا رہے ہوں اس کو کتابی یا ذاتی دلیل غلط قرار دے تو یہ بات نہ صرف بے کہ بے معنی ہے، بلکہ اس پر اصرار سے کچھ حاصل بھی نہیں۔



ویسے تعقید کے پسندیدہ ہونے کے بارے میں کتابی دلیل کی بات کرنا ہو تو غالب کے قول سے ہم واقف ہیں کہ فارسی میں تعقید کو پسندیدہ قرار دیا گیا ہے، اور اردو (بقول غالب) فارسی کی مقلد ہے۔ لیکن اصلی اور اصولی بحث دیکھنا منظور ہو تو اسے امام عبد القادر جبرجانی کے یہاں ملاحظہ کریں۔ جبرجانی نے کسی مہارت میں ترتیب الفاظ کے بدلے (یعنی تعقید پیدا کرنے) پر غیر معمولی باریکی سے بحث کی ہے اور ثابت کیا ہے کہ کسی مہارت میں الفاظ کو جس طرح ترتیب دیتے ہیں اس کے پیچھے معنوی اہمیت ہوتی ہے۔ ہر ترتیب الگ طرح کی معنویت اور ادبی خوبی کی حامل ہوتی ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل مہارتیں الگ الگ ادبی اور معنوی اہمیت رکھتی ہیں، اگرچہ ان کے ظاہری معنی متحد ہیں۔

(۱) مارا غاری گوزیدنے

(۲) مارا زید نے غاری کو

(۳) مارا گیا غاری زید سے

میر سے پاس کوئی دلیل تو نہیں ہے، لیکن مجھے لگتا ہے کہ شبلی، مسعود حسن رضی ادیب وغیرہ نے اس بات پر جو اصرار کیا ہے کہ شعر میں الفاظ کی ترتیب مثری ترتیب کے جس قدر مماثل ہو اتنا ہی اچھا ہے، تو اس اصرار کی وجہ یہی ہے کہ انگریزی میں، جہاں الفاظ کی ترتیب کے ساتھ معنی اکثر بدل جاتے ہیں، تعقید کو برا کہا گیا ہے۔ جدید انگریزی شاعری میں تو تعقید کو ناقابل غور بدلتا تصور کیا جاتا ہے۔

اس طویل مہارت محترمہ اور اس تفصیل کی ضرورت یوں پڑی کہ بعض لوگ اعتراض کرتے ہیں کہ میر کے یہاں تعقید کا عیب بہت ہے اور جس شعر میں یہ "عیب" ہوا، اسے اچھا کیونکر کہہ سکتے ہیں؟ اب میر کے شعر پر غور کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ کی مثنویوں ہوگی: "یا خدا اس دلہا کے ساتھ (کوئی) بندہ نہیں ہے۔" اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ تشویش کے لہجے میں کہا ہے، دوسرے یہ کہ تعجب اور حیرت کے لہجے میں کہا ہے۔ اگر مصرع اولیٰ کو استفہامیہ قرار دیں تو معنی نکلتے ہیں کہ خدا یا کیا اس دلہا کے ساتھ کوئی بندہ نہیں ہے (یعنی کوئی انسان نہیں ہے)؟ ان تمام غنائیم کا رد مصرع ثانی سے ہے جس کا مضمون بالکل نیا ہے، کہ معشوق جہاں بھی ہوتا ہے، وہ جگہ دیر ہو یا حرم ہو، کچھ بھی جگہ ہو، لیکن خدا اس کے ساتھ رہتا ہے۔

معشوق کے ساتھ خدا رہتا ہے، اس کے کئی معنی ہیں اور ہر معنی میں نیا پہلو ہے۔ (۱) معشوق

تجرباتی گھومنا پھرتا ہے، اسے کسی اور انسان سے کوئی لگاؤ نہیں، جب کوئی تجاہد ہوتا ہے یا تجاہد نہیں جاتا ہے، تو اسے خدا کی تحویل میں فرض کرنا عام بات ہے۔ مثلاً میر کا ہی شعر ہے۔

میر کہے سے قصد دیر کیا

جاؤ پیارے بھلا خدا ہمراہ

(دیوان سوم)

لہذا معشوق اگر ہر جگہ تجاہد ہے تو اس کے ساتھ خدا ہے۔ (۲) دیر ہو یا حرم، خدا ہر جگہ موجود ہے، لہذا معشوق کے ساتھ کوئی نہیں ہے تو خدا تو ہے ہی۔ (۳) معشوق کے ساتھ خدا اس معنی میں ہے جس معنی میں ورڈس ورثہ نے اپنی ننھی بیٹی کو خدا کی ہم نفس قرار دیا تھا:

Thou liest in Abraham's bosom all the year,

And worshipp'st at the Temple's inner shrine,

God being with thee when we know it not.

یعنی معشوق میں معصومیت کی تقدیس اور بے لوثی کی پاکیزگی ہے، اس لئے وہ خدا کے قریب ہے۔ یا پھر حسن انسانی میں چونکہ جمال الہی منعکس ہے، اس لئے معشوق کو خدا کی ہم نشینی کا مرتبہ حاصل ہے۔

استحسان یا استحباب کے لہجے، معشوق میں صفت الوہیت تلاش کرنے کے مضمون، اور معشوق کے تجاہد گھومنے کے مضمون کی بنا پر یہ شعر غیر معمولی ہو گیا ہے۔

۳۷۲/۲ سرسری نگاہ سے دیکھیں تو یہ شعر کسی خاص خوبی کا حامل نہیں ہے۔ بات سامنے کی گئی ہے، اور اسلوب بے رنگ۔ لیکن بظاہر سپاٹ چین کے باوجود اس میں معنی کے توجہ طلب پہلو ہیں۔ معشوق کو میر نے، اور انھارویں صدی کے شعرا نے اوپاش بھی کہا ہے اور میرزا کے بھی لقب سے ملقب کیا ہے۔ "اوپاش" اور "میرزا" میں بنیادی فرق یہ ہے کہ "اوپاش" وہ شخص ہوتا ہے جو عامیانہ اور بازاری کردار رکھتا ہو۔ ایسا شخص ظلم اور دغا سے عاری ہوتا ہے، اس سے لڑنے جھگڑنے، مار پیٹ اور شہینا نہ برتاؤ سے عاری نہیں ہوتا۔ ملاحظہ ہو ۲۱۱/۲۔ اس کے علاوہ بھی کہا ہے۔



کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی  
آخر اس ادبائش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

اس کے برخلاف "میرزا" میں وقار، تمکنت، نازک مزاجی اور نفاست طبع ہوتی ہے۔ میری کا شعر ہے۔

مرزائی فقیر میں بھی دل سے گئی نہ میرے  
پیرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

سید محمد خاں رند کہتے ہیں۔

نفر میں بھی وہی دماغ ہے رند  
بو نہیں جاتی میرزائی کی

ان دونوں شعروں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میرزائی کی صفت معشوق اور عاشق دونوں میں ہو سکتی ہے۔  
شعر زیر بحث میں منظم نوہ سے یا کسی اور سے کہہ رہا ہے کہ ادبائش لڑکوں کے ساتھ تو بہت عمر گزاری، اب  
کسی میرزا سے دل لگانے کا ارادہ ہے، لیکن یہ بات بھی ہے کہ دل لگانے کا ذکر صراحتاً نہیں ہے، بلکہ عمر  
کاٹنے کا ذکر ہے۔ لہذا ممکن ہے کہ عشق کرنے کے لئے تو ادبائش لڑکے ٹھیک ہوں۔ لیکن شریطانہ بناوٹ کرنے  
کے لئے (عشق ہو یا نہ ہو) میرزا لوگ بہتر ہیں۔ عشق کا صراحتاً ذکر تو ادبائش لڑکوں کے بھی ساتھ نہیں  
ہے۔ لیکن ادبائش لڑکوں کے ساتھ عمر گزارنے یا گھر بسانے کا تصور نہیں ہوتا۔ اس لئے ان کے ساتھ اگر  
معاملہ ہوگا تو عشق کا ہی ہوگا۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ شعر میں یہ کہیں نہیں مذکور کہ ادبائش لڑکوں کی صحبت ترک کر کے کسی میرزا  
کے ساتھ عمر کاٹنے کا فیصلہ اس لئے کیا ہے کہ ادبائش لڑکوں کے ساتھ زندگی بڑی زبونی سی گذرتی تھی۔  
امکان تو یہی ہے لیکن وضاحت نہ ہونے کی وجہ سے ہم یقین سے نہیں کہہ سکتے کہ ان لڑکوں کے ساتھ بری  
ی گذری ہوگی۔ اور یہ تو بر گز نہیں کہا جاسکتا کہ میرزا کے ساتھ زندگی بہتر گذرے گی۔ لہذا شعر میں سب  
لوگوں پر ظہر ہے، ادبائش لڑکوں پر، میرزا پر، اور خود پر۔ "کاٹنے کا" بمعنی "کانیس کے" ہے، اور یہ دلی کا  
خاص محاورہ ہے۔

آخری بات یہ کہ مصرع ثانی استفہامیہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں معنی تو مراسر طریہ  
ہیں، کہ منظم مخاطب سے کہتا ہے، اچھا تو اب آپ کسی میرزا کے ساتھ عمر کاٹنے کا ارادہ رکھتے ہیں؟

دوسرے معنی میں ایک طرح کی یاس ہے کہ کیا اب تسکین دل کے لئے، یا زندگی میں کسی مقصد کی تکمیل کے  
لئے، آپ کسی میرزا کا ساتھ بنانا چاہتے ہیں؟ تیسرے معنی میں محض سادہ استفہام ہے، کہ ادبائش لڑکوں  
کے ساتھ زندگی کا بڑا حصہ آپ نے گزارا (اس سے آپ کو شاید کچھ ملا۔ شاید کچھ نہ ملا)۔ اب کیا ارادہ  
ہے؟ کیا اب آپ کسی میرزا کے ساتھ بقیہ زندگی گزاریں گے؟ منظم کا ابہام بھی یہاں لطف دے رہا  
ہے۔

میرزائی کے مضمون پر شاہ مبارک آباد نے عجیب و غریب شعر کہا ہے۔

میرزائی سے ہوئے نامرد دلی کے امیر  
ناز کے مارے پھری جاتی ہے مڑگاں کی سپاہ

اس شعر کی روشنی میں "میرزائی" بمعنی "نزاکت" بھی معلوم ہوتا ہے۔ (شاید اسی لئے بعد میں "مرزا  
پھوٹا" کا رد و رد ہوتا)۔ اگر "میرزائی" بمعنی "نزاکت" اور "نازک مزاجی" ہے، تو پھر میر کے شعر میں طنز  
کا نیا لطف ہے، کہ ادبائش لڑکوں نے عاقبت خراب کی، اس لئے اب کسی میرزا کے دامن سے خود کو باندھنے  
کا ارادہ ہے۔ لیکن اگر میرزا لوگ اس قدر نازک مزاج ہوتے ہیں، اور اس قدر نازک و نزاکت والے  
ہیں کہ ان کی پلکیں ہمیشہ بر گشتہ ہی رہتی ہیں (چاہے سپاہ مڑگاں کی بر گشتگی کے باعث وہ نامرد (= جنگ  
کے طور طریقوں اور شجاعت سے نا آشنا) ہی کیوں نہ کہلائیں) پھر تو انہوں سے نباہ کرنا بھی اتنا ہی مشکل  
ہوگا جتنا او یا شوں سے تھا۔

یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ مڑگاں کو سپاہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لمبی پلکیں  
(جو حسن اور نزاکت کا عنصر ہیں) تھوڑی سی مڑی ہوئی اور لہریے دار ہوتی ہیں۔ اس کو صف مڑگاں یا سپاہ  
مڑگاں کی بر گشتگی (یعنی فوجوں کی واپسی یا ان کے پیٹھ دکھانے) سے تعبیر کرتے ہیں۔ چنانچہ میری کا  
شعر ہے۔

ہیں گی برگشتہ سے صف مڑگاں  
پھر گئی ہے سپاہ مت پوچھو

(دیوان اول)

غالب نے بھی سپاہ مڑگاں کا مضمون باندھا ہے۔



کس دل پہ ہے عزم صف مڑگاں خود آرا  
آئینے کی پایاب سے اتری ہیں سپاہیں

۳۷۳ اس شعر میں پہلی بات تو یہ ہے کہ برگ گل کو صبا کے ساتھ آنا فرض کیا ہے، یعنی مفہوم محض یہ نہیں کہ برگ گل کو صبا اڑا کر لے آتی ہے (ملاحظہ ہو ۱۶۳/۳)۔ مفہوم یہ بھی ہے کہ برگ گل اور صبا میں دوستی ہوگئی اور برگ گل صبا کے ساتھ گھومتا پھرتا ہے۔ اسی عالم میں وہ شکلم کے قفس تک بھی آ جاتا ہے۔ مصرع اولیٰ کے پہلے کڑے میں بھی انشائیہ اسلوب کے باعث دو معنی ہیں۔ (۱) میں چمن کو نہیں جانتا، مجھے چمن کا کچھ حال نہیں معلوم، (۲) مجھے چمن سے کوئی رابطہ منہذا نہیں۔ دوسرے معنی کی رو سے شکلم اور چمن کا رشتہ تقریباً ٹوٹ گیا ہے۔ اس کو گرفتار ہوئے دیر ہوگئی ہے کہ اب وہ چمن کو کم و بیش بھول گیا ہے۔ پہلے معنی کی رو سے رشتہ تو شاید برقرار ہے، لیکن قفس اور چمن میں فاصلہ (جسمانی یا روحانی) اس قدر طویل ہے کہ شکلم کو چمن کی کوئی خبر نہیں ملتی۔ دونوں صورتوں مضمون حراما نصیبی اور بھوری کا ہے۔ لہجے میں بظاہر سہارگی لیکن بہ باطن خفیف سی تکی ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ برگ گل نے صبا سے دوستی کر لی ہے۔ قفس پر آنے میں یہ اشارہ ہے کہ ممکن ہے کہ برگ گل صرف گھومتا پھرتا نہیں، بلکہ جان بوجھ کر شکلم سے ملنے اور گویا اس کا دل جلائے آ جاتا ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ گلبرگ کے اڑتے پھرنے کی وجہ یہ ہے کہ چمن (خزاں کے ہاتھوں یا کسی اور باعث) تاراج ہو گیا ہے اور چمن کی نشانی صرف وہ گلبرگ رہ گیا ہے جو کبھی کبھی اڑتا قفس پر جا ٹھکتا ہے۔ اس مفہوم کی رو سے شعر میں ڈرامائیت زیادہ ہو جاتی ہے، لیکن معنی نسبتاً محدود ہو جاتے ہیں۔ ہاں شور انگیزی بہت بڑھ جاتی ہے۔

ہوا پر برگ گل کے اڑنے پھرنے کا مضمون محمد باقر ہروی نے خوب باندھا ہے، لیکن ہے میر نے وہیں سے لیا ہو۔

برگ گل را بکف باد صبا می بینم  
بارغ ہم جانب ادا نامہ برے پیدا کرو  
(میں برگ گل کو صبا کے ہاتھوں میں دیکھتا)

ہوں۔ تو بارغ نے بھی معشوق کی طرف  
بھیجنے کے لئے ایک نامہ بر حاصل کر لیا!

باقر ہروی کے شعر میں معشوق کی طرف اشتغال، اور یہ مضمون، کہ دنیا کی ہر چیز میرے معشوق پر عاشق ہے، انتہائی پر لطف ہیں۔ میر نے بنیادی مضمون کو لے کر بالکل نئے رنگ میں رنگ دیا۔ استفادہ ہو تو ایسا ہو۔ میر نے شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں پھر باندھا ہے۔  
آنکھوں میں آشنا تھا مگر دیکھا تھا کہیں  
نو گل گل ایک دیکھا ہے میں نے صبا کے ہاتھ

## دیوان ششم

ردیفہ

۳۷۳

خوش ہیں دیوانگی میر سے سب  
گیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

۳۷۳ ابہام کے سن، اور مضمون کی تازگی کی بنا پر یہ شعر کلام میر میں بھی اعلیٰ شہ چرخ کی طرح روشن ہے۔ جنوں کی تقدیس کا تصور مشرق و مغرب دونوں میں ہے۔ ہمارے یہاں ”مجدوب“ بزرگوں کے احترام کے علاوہ عام طور پر بھی معاشرہ اہل جنوں کو احترام اور خوف کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ مغرب میں تقدیس جنوں کا تصور اٹھارویں صدی تک خاصا معروف رہا۔ عقلیت اور روشن خیالی کے زیر اثر جب جنوں کو ذہنی بیماری اور محض ذہن کے غلیوں کا قیادیکھنے کا رواج عام ہوا تو وہ مانویوں نے اس کے رد عمل کے طور پر جنوں کو اپنی شاعری اور انسانوں میں خاص جگہ دی۔ کولرج کی ”کبلا خاں“ کی یہ آخری سطرین ایک طرح سے ظلل و ماغ کا پرست اعتقاد (Celebration) ہی ہیں:

Beware; Beware;

His flashing eyes, his floating hair;

Weave a circle round him thrice,

And close your eyes with holy dread,

For he an honey dew hath fed

And drunk the milk of paradise.

ترجمہ:

ہوشیار! ہوشیار!

اس کی جگہ گاتی آنکھیں، اس کے لہراتے ہوئے گیسو! اس کے گرد حلقہ بنا کر  
تین بار طواف کرو! اور اپنی آنکھوں کو مقدس خوف کے ساتھ بند کر لو! کیونکہ اس  
کی پرورش تو شہد ششم پر ہوئی ہے! اور اس نے جنت کی نہروں کا دودھ پیا ہے۔

ہماری شاعری میں بھی خرد کے مقابلے میں جنوں کو ہمیشہ برتر ٹھہرایا گیا ہے، اور عقل کی جگہ  
کشف کو مرکز حیثیت دی گئی ہے۔ اس پس منظر میں میر کا یہ شعر کچھ نئی طرح کی مساوات قائم کرتا نظر  
آتا ہے۔ رومانیاتی اعتبار سے ہماری شاعری میں دنیا والے عاشق یا مشکلم کے غیر یعنی (The  
other) ہیں۔ زاہد، محاسب، ناصح، رقیب ان کے خاص نمائندے اور اہل ظاہر کی علامت ہیں۔ یہ لوگ  
جنوں کو ناپسند کرتے ہیں، کیونکہ دیوانے کا قول اور فعل دونوں ہی اہل ظاہر کے تسلط اور ان کے معتقدات  
و تصورات ذہن کو اندر سے نقصان پہنچاتے یعنی (subvert) کرتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں ہمیں بتایا  
جا رہا ہے کہ سب لوگ میر کی دیوانگی سے خوش ہیں، یعنی یہ لوگ اگر میر کی دیوانگی کو پسند نہیں کرتے، یا اسے  
(Approve) یعنی منظور نہیں کرتے تو کم سے کم اس سے راضی (pleased) ضرور ہیں۔ ”سب“ کی  
وضاحت نہیں کی گئی ہے۔ لیکن قیاس یہی ہے کہ اس سے دیوانے کے غیر یعنی (The other) مراد ہیں۔  
جو اس سے براہ راست دشمنی بھی نہ کریں تو بھی دیوانہ ان کے ماحول میں اجنبی ہے اور دیوانے کے ماحول  
میں وہ اجنبی ہیں۔

سب لوگ میر کی دیوانگی سے اس لئے راضی ہیں کہ وہ بڑے ”شعور“ سے جنوں کے معاملات  
کو انجام دے گیا۔ سب سے پہلی بات کہ مشکلم کو اس بات پر طمانیت اور ایک طرح کی خوشی کیوں ہوئی کہ  
”سب“ لوگ دیوانگی میر سے راضی ہوئے؟ اس بات کو بیان کرنے (اور اس طرح اہمیت دینے) کی  
ضرورت ہی کیوں پڑی کہ وہ لوگ، جو دیوانے کے لئے غیر ضروری (irrelevant) ہیں اس کی دیوانگی پر  
راضی ہیں؟ دیوانے کو اس سے کیا غرض کہ کوئی اس کی دیوانگی کو کس نگاہ سے دیکھتا ہے؟ وہ تو اپنی دنیا میں خود  
مکمل ہے۔ لہذا اس رضامندی کا تذکرہ ظاہر کرتا ہے کہ مشکلم (چاہے وہ خود میر ہی کیوں نہ ہوں) اہل دنیا  
کے ساتھ کسی قسم کی مفاہمت (Compromise) کر رہا ہے۔ یہ بات ظاہر اچھی نہیں ہے لیکن جس طرح



بیان ہوئی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حکلم اسے کوئی قابلِ تحسین کارنامہ سمجھتا ہے۔

جنون اور شعور میں وہی رشتہ ہے جو آگ اور پانی میں ہے۔ پھر شعور کے ساتھ جنون کر جانا کیا معنی رکھتا ہے اور کس طرح ممکن ہو سکتا ہے؟ ممکن ہے اس کا مطلب یہ ہو کہ میر نے جنون کے آداب کو نبھایا۔ پھر جنون کے آداب کیا ہیں؟ یہاں بھی ہمیں قیاس سے کام لینا پڑتا ہے کہ جنون کے آداب غالباً یہ ہیں کہ انسان گریبان چاک کرے، سر نوچے، جنگل کو جائے، لیکن یہ تو سبھی دیوانے کرتے ہیں، اس میں میر کی کیا تخصیص؟ ممکن ہے مراد یہ ہو کہ میر نے جنون کے عالم میں شور و غل نہ کیا، کسی کو پریشان نہیں کیا، وغیرہ۔ لیکن یہ تو مفاہمت (Compromise) کی بدترین منزل ہوئی۔ لہذا شعور کے ساتھ جنون کرنا اگرچہ قولِ محال کے اعتبار سے انتہائی خوبصورت فقرہ ہے، لیکن اس کے تمام ظاہری معنی، بلکہ پورے شعر کے ظاہری معنی جنون اور دیوانگی کی کم قدری پر دلالت کرتے ہیں۔

اگر آج کل کے نئی تاریخیت (New historicism) والوں کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو شعر کا تحت متن (sub-text) یہ ہے کہ شعور کے ساتھ جنون کرنا دراصل اہل دنیا کی مروجہ اقدار کا مکمل نقصان اور ردی (subversion) ہے۔ کیونکہ اصل مقصد تو جنون کرنا ہے، تا کہ اہل دنیا اور اہل خرد کو زدک پہنچے۔ لہذا اگر اوپر اوپر شعور اختیار کیا اور اندر اندر جنون (یعنی جنون کی کوئی علامت ظاہر نہ ہونے دی) تو گویا اصل مقصد میں کامیاب ہوئے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”جنون کرنا“ بمعنی ”مجنون ہو جانا“ لیا جائے۔ فارسی میں ”جنون کردن“ اور ”جنون زدن“ دونوں ہیں۔ (”بہارِ نجم۔“) جنون کر گیا ”جنون کرد“ کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ اب معنی یہ ہونے کہ میر بڑا ہوشیار تھا، اس نے دیکھا کہ دنیا ہوش مندی سے رہنے کی جگہ نہیں۔ لہذا جب اسے موقع ملا تو وہ بڑی ذہانت اور شعور سے کام لیتے ہوئے دیوانہ ہو گیا۔ اس صورت میں سب لوگوں کے میر سے راضی ہونے کی وجہ یہ ہوئی کہ لوگوں نے میر کی ذہانت اور شعور کی داد دی کہ اس نے خود کی جگہ جنون اور عقل کی جگہ کشف کو اختیار کیا۔ عجیب و غریب شعر کہا ہے۔

۳۷۴

۱۰۳۰ نوئیں پھونٹیں نہ کاش آنکھیں  
کرتے ان رخنوں ہی سے نظارہ

۳۷۴/۳ عمر کے آخری دن، جب انسان خود ترجمی اور شکست خوردگی پر مائل ہو جاتا ہے، بظاہر ایسے مضامین کو اس آنے چاہئے جن میں موت کی افسردگی وغیرہ ہو۔ خاص کر جب شاعر میر جیسا ہوجن کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ تا حیات روتے ہی رہے۔ لیکن، معاملہ حسب معمول یہاں برعکس ہے، کہ حکلم آخری عمر میں بھی چلبلا، اور اس کی طبیعت افسردگی سے خالی ہے۔ آنکھوں کے جانے کا غم اس لئے نہیں کہ آنکھ نہ ہو تو انسان پر بہت بڑی معذوری حاوی ہو جاتی ہے۔ غم اس لئے ہے کہ آنکھیں ہوتیں تو معشوق کا نظارہ کر سکتے۔ پھر آنکھوں کو ”رخنہ“ کہا ہے، یعنی ان کی بھی بڑی قدر و قیمت نہیں رکھی ہے۔ بس وہ رخنہ دیوار یا روزن در ہیں، کہ ان کے ذریعہ معشوق کو جھانک سکتے ہیں۔ مزید یہ کہ آنکھوں کے صرف پھوٹ جانے کا ذکر نہیں ہے، بلکہ ان کے ٹوٹ جانے کا بھی ذکر ہے۔ اس کے متعدد معنی ہیں۔ (۱) آنکھیں روتے روتے پھونٹیں اور مظان بازار کے پتھر کی چوٹوں سے جو کچھ آنکھوں میں بچا تھا وہ ٹوٹ گیا۔ (۲) آنکھیں ٹوٹ پھوٹ گئیں، یعنی درازی عمر اور کثرت استعمال کے باعث آنکھیں جاتی رہیں۔ مطلقاً ہم کہتے ہیں ”ان برتنوں کو تم کیا پوچھتے ہو، وہ تو کب کے ٹوٹ پھوٹ گئے۔“ یعنی یہ سب اتفاقہ اور روز روز استعمال کے باعث ہوا۔ (۳) ”چشمِ فکستن“ فارسی کا محاورہ ہے، بمعنی ”اندھا ہو جانا۔“ (اسلامی نگار۔) لہذا آنکھیں ٹوٹیں، یعنی میں اندھا ہو گیا، پھر آنکھیں پھونٹیں، یعنی ان کو کچھ ایسی چوٹ پہنچی کہ حدِ حق اور پہلی سب ضائع ہو گئے۔

یہ سب کہہ دیا اور آئسو ایک نہ بہایا، بلکہ خوش طبع اور چنچل پن کا لہجہ برقرار رکھا۔ انداز میں بے تکلفی ایسی فطری اور آسانی سے ادا ہو جانے والی ہے کہ ایسے شعروں کے بعد آتش اور یگانہ کے اس کلام کو پڑھیں جس میں یہ انداز برتا گیا ہے تو شتر فزے اور مور کے تاج کا فرق معلوم ہو جاتا ہے۔ تلخ اقبال کے



ظہر یگانہ شعروں میں کہیں میر والی بات البتہ جھلک اٹھتی ہے۔ مثلاً آنکھوں کی کمزوری کے مضمون پر ظہر اقبال کا شعر ہے۔

چمک دے اکر بدلو  
روز آئے نظر نیاسی جلو

فرق صرف یہ ہے کہ ظہر اقبال کے یہاں (ایسے شعروں میں) خود پر ظہر کا مفسر کم ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ظہر اقبال اپنے ہدف کو تلمعاتے، اور زخم کھا کر بچھاؤگی سے جھلاتے دیکھ کر خوش ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں ظہر اور طراقت میں ابہام نہیں ہے۔ صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ کون سے لوگ، یا کس طرح کے لوگ، ان کے ہدف ہیں۔ مثلاً مندرجہ بالا شعر میں ان لوگوں پر ظہر ہے جو زندگی میں رومان اور رنگینی کی تلاش میں رہتے ہیں، جن کا خیال خام یہ ہے کہ ہمارے چاروں طرف رومانی (اور فیرومانی) کامیابی کے امکانات کی دنیا ہے۔ یا پھر اس شعر میں ان لوگوں پر ظہر ہے جو سمجھتے ہیں کہ دیکھنا بہت آسان ہے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں خود پر، معشوق پر، عشق کے معاملات پر، ہر چیز پر ظہر ہے، پھر یہاں ظہر کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ بے چارگی، بے چارگی پر غصہ اور رنج، ایک عجب ملک قسم کی بے پروائی پوری زندگی پر تبصرہ (یہ زندگی منظم کی بھی ہے اور اس کی طرح کے دوسرے باہمت لوگوں کی بھی)۔ لہذا یہ شعر بہت معمولی ہے، لیکن درحقیقت اس کی تھانہ نہیں ملتی کیوں کہ ہم یہ فیصلہ کرنے سے قاصر رہتے ہیں کہ منظم تنبیہ ہے یا محض ظہر یگانہ بات کہہ رہا ہے اور اگر تنبیہ ہے تو اس کا لہجہ کیا ہے؟ اس میں افسوس، ہے پروائی، ظہر، جھلک، پن، گھٹک کھا کر بھی گھٹک نہ کھانے کا انداز، نقصان پر افسوس کے بجائے ایک انکڑ، یہ سب ہے اور یہ یک وقت ہے۔ اس طرح کے شعر میر کے یہاں خاصی تعداد میں ہیں، اور یہ صرف میر کے مروجہ (stereotype) یعنی مقبول لیکن غیر حقیقی دیکر کا منہ چڑھاتے ہیں، بلکہ خود ان کی تطبیق یا نوع بندی کرنا تقریباً ناممکن ہے۔

صد شکر واجب است برائے آں واجب مواجب کہ قلب راز نور ایمان و دینش منور کرد و جاں راز راز تکریمان عرفان و دانش معطر و صد ہزار درود و صلوات بر بنی آخر الزماں فخر موجودات مانج مانج عوالم موجود ممکن کہ ابر جمش بر تمام عالم و عالیشان می بار و نور ہدایتش اظلال ضلال راز قلوب جن و انسان بردار و اما بعد ایں بندہ حقیر بے توقیر از دو مان امام المسلمین امیر المؤمنین عمر ابن الخطاب رہبر بالصدق و الصواب کہ بوجہ مولوثی موسوم است بہ شمس الرحمن فاروقی عرض می گذارد و از کلک عاجز رقم می نگارد الحمد للہ و الممت کہ جلد سوم تصنیف تکلیف مشتمل بر شرح و انتخاب کلام بے نظیر روشن چوں مہر منیر افصح الفصحی المبلغ المبلغ حضرت میر محمد تقی میر کہ گرم تر از شمس تبریز است و مشہور بہ شعر شور انگیز است از توجہ و اہتمام و انصرام کارکنان عالی ہمت ترقی اردو بورڈ بلند مرتبت در شہر اہم نہاد فرخندہ بنیاد شاہ جہاں آباد در ماہ محرم الاحرام سنہ ۱۳۱۳ ہجری مطابق ماہ جولائی ۱۹۹۴ از حلیہ طبع آراستہ در عرصہ سخن شناساں بجا آستہ شد یلوح الخط فی القراطس دہراد کا تبہ مسمی فی التراب یا ککچ یا ککچ یا ککچ ۱۲۔

ہوا فیاض الکیم العلیم صد شکر از و تعالی و درود و صلوات بر صاحب اولاک پیغمبر آخر الزماں کہ

ایں کتاب بار سیوم بعد تصحیح و اضافہ در ۱۳۲۹ھ مطابق ۲۰۰۸ء در شہر دہلی با نطباع رسید ۱۲





ادب کے ادبی اصناف کی اہمیت ۶۸، ۶۷، ۶۳	استفادہ ۷۳، ۷۲، ۷۱، ۶۳
ادبی سانچہ، دیکھئے تخلیقی معاشرہ	استفادہ کی قسمیں ۷۳، ۷۲
ادعائے شاعر ۱۲۰	استفہام انکاری، دیکھئے انشائیہ اسلوب
اردو لغت، تاریخی اصول پر ۲۰۶، ۲۵۵، ۲۹۸	استفہامیہ اسلوب، دیکھئے انشائیہ اسلوب
۳۰۳، ۳۱۹، ۳۸۰، ۵۳۹، ۵۸۱	استارنگاس فریڈرک ۳۸۰، ۳۱۶، ۳۶۹
۵۹۲	۶۶۵، ۵۸۰، ۵۳۹
ارسطو ۵۲، ۵۳، ۵۶، ۶۳، ۹۷، ۱۰۳، ۱۵۱	اشیر یونانیپ، میر کا، دیکھئے غلط مفروضات
استعارہ ۱۳، ۱۴، ۲۰، ۵۲، ۵۳، ۵۸	میر کے بارے میں
۷۰، ۷۱، ۷۷، ۸۰، ۹۶، ۹۷	اسرار کی فضا، میر کی غزل میں ۲۸، ۲۹، ۳۰
۹۸، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۶۰، ۱۸۶، ۱۹۰	۳۱۰، ۳۲۱، ۳۳۲، ۳۵۸
۲۰۳، ۲۰۹، ۲۳۸، ۲۵۰، ۲۵۹	۳۸۲، ۳۸۵، ۳۲۲، ۳۲۵
۲۸۶، ۲۸۸، ۳۱۰، ۳۲۱، ۳۳۲	۳۲۶، ۳۳۰، ۵۵۸، ۶۲۰، ۶۲۲
۳۳۰، ۳۳۱، ۳۶۲، ۳۶۶	۶۳۶
۳۷۲، ۳۸۱، ۳۸۳، ۳۸۸	اشارات ۲۹۳
۳۹۶، ۳۹۷، ۴۰۷، ۴۲۲	اشرف علی تھانوی، شاہ ۱۹۹
۴۳۵، ۴۵۰، ۴۵۳، ۴۶۱	اشرف باؤندرائی، ملاح محمد سعید ۲۳۳، ۲۶۱
۴۶۳، ۴۷۳، ۵۱۹، ۵۳۸	اصغر گوڑ وی ۲۷۶
۵۳۹، ۵۵۰، ۵۵۴، ۵۵۵	اضافت کا حذف کرنا، اضافت مقلوبی ۴۲
۵۶۳، ۵۷۰، ۵۷۸، ۶۰۶	۲۹۲، ۳۱۴، ۳۵۹
۶۰۷، ۶۲۳، ۶۲۷، ۶۳۷	اطہر پرویز ۲۲
۶۳۸، ۶۴۳، ۶۴۶، ۶۵۰	اعراب و علامات وقف ۳۱، ۳۲
۱۶۰، ۱۸۶، ۲۰۳، ۲۳۸	اعلان نون ۲۵۱، ۲۵۵
۶۳۷، ۶۴۷	افتخار غالب ۳۶۵

افشاں فاروقی ۳۸	انتظار حسین ۲۹۹
افضل آبادی، شاہ نظام اعظم ۶۳، ۶۵	انڈر اینیمٹ، دیکھئے سبک بیانی
افلاکون ۵۲، ۵۳، ۸۱، ۲۲۳	انسان دوستی، میر کے یہاں ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۶
اقبال، علامہ ذاکر محمد ۲۸، ۵۳، ۷۹، ۲۰۲	۲۲۵، ۲۹۶، ۳۰۲
۲۲۱، ۲۲۳، ۳۰۰، ۳۲۳، ۳۵۰، ۳۶۱	انشاء، میر انشا اللہ خاں ۳۸۹
۵۵۰، ۵۹۱، ۶۳۱، ۶۳۱	انشائیہ اسلوب ۳۱، ۹۶، ۱۰۲، ۱۳۰، ۱۶۷
۲۱۳، ۳۷	۱۶۸، ۱۷۶، ۱۸۳، ۲۱۱، ۲۳۰
اقوال شعر کی اہمیت	۲۳۲، ۲۶۹، ۲۸۷، ۲۹۸، ۲۹۹
کافی شمریات کو کھنکھنے کے لئے ۹۲، ۹۳	۲۰۳، ۲۰۹، ۳۱۸، ۳۲۳
اکبر ال آبادی، سید اکبر حسین ۷۰	۲۶۶، ۲۷۹، ۳۹۱، ۴۰۳، ۴۱۳
اکبر حیدری، پروفیسر ۲۲، ۱۹۰، ۲۶۳	۲۳۸، ۲۴۷، ۳۵۵، ۴۶۳
الہام ۷۷	۳۶۶، ۳۷۳، ۳۹۰، ۵۱۳، ۵۲۲
الم نامی، الیہ رنگ، میر کے یہاں ۲۰۸، ۲۱۰	۵۳۳، ۵۳۵، ۵۵۲، ۵۵۹
۲۱۹، ۲۳۳، ۳۱۰، ۳۶۷، ۶۱۹	۵۸۳، ۶۰۴، ۶۰۷، ۶۱۶، ۶۳۹
۶۲۰	۶۳۰، ۶۴۱، ۶۴۵، ۶۵۰، ۶۵۶
ایٹ۔ نی۔ ایس۔ ۷۷، ۸۳، ۵۳	۶۵۹، ۶۶۰
ایکانات: معنی کے، دیکھئے ابہام	انصاری، پروفیسر اسلوب احمد ۳۹
امید انصاری ۹۳	انوری انیسوری، اوجہ الدین ۱۰۰، ۱۲۳
امیر جانا، فنی امیر احمد ۲۶۰، ۲۹۷، ۳۱۰	انیس، میر جانا ۲۸، ۱۱۱، ۱۲۸، ۱۴۹، ۱۷۶
۳۶۱، ۳۸۰، ۳۶۵، ۵۱۰، ۵۳۹	۲۷۷، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۹، ۳۲۳
امین اختر ۳۸	۴۷۰، ۵۰۷، ۵۵۰، ۵۹۸، ۶۵۵
۳۷	اورنگ زیب عالمگیر ۸۷
انتخاب کا طریقہ اور معیار ۲۲، ۲۳	اورنگ زیب تصورات و خیالات، دیکھئے طبع زاد



ابلی شیرازی ۵۳۳	بلاغت کلام ۱۰۶، ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۳۱، ۲۶۳
انیس موبین ۳۸	۲۷۹، ۲۳۷، ۳۶۰، ۴۰۴
ایہام ۱۰۲، ۱۲۶، ۱۳۰، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹	۳۵۱، ۳۵۳، ۳۸۹، ۵۱۵، ۵۲۷
۲۳۲، ۲۳۸، ۲۵۷، ۳۸۷	۵۷۳، ۵۵۹
۳۳۹، ۳۴۰، ۳۵۷، ۵۳۳	بال حبشی، حضرت ۲۰۴
۵۷۸، ۵۷۳	بندش کی چستی ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۱۰، ۲۵۹-۲۷۵
بارالہ رحمن ۳۸	۳۴۵، ۳۷۷، ۳۸۰، ۵۹۳
بارت، رولوں ۵۵۰، ۱۵	۵۹۵
باطن، قطب الدین ۹۱	بودلیر، شارل ۷۵، ۲۹۶، ۳۷۳، ۳۸۱، ۵۶۶
باقر ہروی ۶۶۰، ۶۶۱	۶۲۵
بازید بسطامی، حضرت خواجہ ۱۷۳، ۱۷۴	بہار، لالہ فیک چند (ساحب "بہار مجھ") ۸۷
بختیار کاکی، حضرت شیخ قطب الدین ۵۳۲	۱۵۹، ۱۶۰، ۲۰۷، ۲۳۷، ۲۴۰
براؤسکی، جوزف ۱۵	۲۹۸، ۳۶۲، ۴۰۵، ۳۶۱، ۳۸۳
برجستگی، برجستہ (شعر کے تعلق سے) ۲۳۸	۳۹۸، ۵۳۹، ۵۵۲، ۶۲۳، ۶۲۴
۲۷۶، ۲۷۷، ۳۱۷، ۳۲۵	بہاء الدین ذکر الہیاتی، حضرت شیخ ۵۳۲
۳۶۶، ۵۹۳، ۵۹۵، ۶۳۰	بہت، حمید اللہ ۳۸
برف، چان ۹۳	بہت، اروپ کشن ۳۸
برک ہارت، پائلس ۶۰۳	بیان، احسن الدین ۱۰۷، ۱۲۳
برنمن، مہاراجہ چندر بھان ۶۳۰	بیدار، شاہ محمدی ۵۲۱، ۵۲۲
بشر دوئی، میر کی غزل میں دیکھئے انسان	بیدل، مرزا عبدالقادر ۸۷، ۱۱۶، ۱۲۱، ۱۲۳
دوئی، میر کی غزل میں	۱۲۵، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۳۲
دشن واس (جہاں گیری مصور) ۳۷۰	۴۰۰، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۶، ۶۰۳
دھاکیر آبادی، بھالہ خان ۵۹۵، ۴۳۳	دیکت، سیمونک ۱۲۵

پاسگل، بلیر ۵۵۸، ۵۵۷	۵۸۰
پاؤنڈ، ازار ۶۲	تازہ بیانی، مزید ملاحظہ ہو، مضمون آخری ۱۰۱
پرچٹ، فرینس ۳۳	تازہ خیالی، مزید دیکھیں مضمون آخری ۱۱۷، ۱۱۸
پرویز شہر یار ۳۸	تازہ گو، مزید دیکھیں مضمون آخری ۱۰۱
ٹائیس، جان ٹی۔ ۲۵۳، ۲۷۳، ۳۵۰، ۴۱۰	تاج شاہ، ابوالحسن، شاہ گوگنڈہ ۶۱۲
۴۱۶، ۴۱۹، ۴۲۳، ۴۹۳، ۵۲۹	تحفیف حرف اصلی ۶۵۵
۵۳۹	تخلیقی، حاشہ ۶۷، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷
پوانڈ، گرائٹن ۵۹	تخیل، بے لگام اور زمینی، میر کا ۲۲۳، ۵۸۳
پاپ، الگوٹز ۹۰	۵۹۲
وینر، والٹر ۳۷۶	تذکروں کی اہمیت، کلاسیکی شریات کو سمجھنے کے لئے ۹۵، ۹۱
پنج داری ۱۰۲، ۱۲۵، ۱۲۶، ۳۹۱، ۶۵۱، مزید	ملاحظہ ہو، معنی آخری
۲۱۳، ۳۷۷	ترجمہ ۲۱۳، ۳۷۷
وینچہ کی ۵۹، ۲۹، ۳۳۰، ۳۳۳، ۵۵۰، ۵۵۱	ترصیع ۵۹۱
مزید ملاحظہ ہو، معنی آخری	ترقی، میرزائی ۷۳
۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۶۸، ۲۸۲	تسکین، اوسط ۶۵۱، ۶۵۲
۲۸۳، ۲۸۸، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۲۱، ۳۲۲	تسلی، نیکارام ۱۲۱
۳۲۲، ۳۲۳، ۳۳۰، ۳۳۹	تسلیم، قشیر امیر اللہ ۶۵۳
۳۵۵، ۳۶۱، ۳۶۸، ۳۷۷	تشیہ ۲۹، ۸۰، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۱۸
۳۸۱، ۴۰۳، ۴۰۵، ۴۳۵	۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۳۰۵
۴۵۵، ۴۶۵، ۴۹۲، ۵۱۵	۳۶۲، ۳۸۸، ۴۳۹، ۴۵۱
۵۳۳، ۵۳۴، ۶۱۲، ۶۲۶	۴۵۳، ۴۷۹، ۵۲۵
۶۳۳، ۶۳۵، ۶۵۱	۶۰۷، ۶۰۶، ۵۷۳
تاجاں، میر محمد الی ۱۹۵، ۱۹۷، ۳۰۱، ۳۳۳	تصدق حسین، شیخ (داستان گو) ۲۳۳

تحفہ لفظی ۶۵۶، ۶۵۵، ۶۵۴، ۶۵۳، ۴۴۸	جگر مراد آبادی ۱۰۸، ۹۳، ۲۶۲، ۴۸۳، ۶۳۰، ۶۳۱
تقدیر مرزا ہرگوپال ۲۷۵، ۱۲۵، ۱۱۰	۶۳۶، ۶۳۵
تقابل رویتین ۶۵۳	بگن ناتھ، پنڈت راج ۱۰۰، ۲۷
تحفہ بطور سائنس ۵۸، ۵۳	جلال کھنوی، حکیم ضامن علی ۳۵۳، ۳۴۷، ۹۳
تحفہ اصولوں کی مابیت ۶۱، ۶۰، ۵۱	جلیل بانک پوری، حافظ طیل حسن ۲۹۵، ۲۵۵
تواریخ علوی ۳۵۹	جمیل جالبی ۸۶، ۱۰۳، ۱۹۰، ۵۵۱
توارد ۳۱۰، ۲۱۳، ۳	جمیلہ فاروقی ۲۸
توالی ۶۵۳	جنسی مضامین، میر کے یہاں ۲۸۳، ۲۸۲
توحیات کا افق ۷۸، ۷۷	۲۸۳، ۳، ۳۰۲، ۳۵۲، ۳۹۶
تہذیبی ۱۰۲، ۱۲۵، ۱۲۶، ۲۰۹، ۲۹۶، ۳۱۳	۶۳۶، ۶۳۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۹۷
۳۸۳، ۵۱۲، ۵۸۱، ۵۸۵	جنون کی تقدیریں ۳۷۶، ۶۶۲، ۶۶۳
۵۹۳ مزید دیکھئے معنی آخری	جنون بریلوی، قاضی عہد الجلیل ۱۴۱، ۱۴۰
ٹاڈ اراف، زوتیان ۲۰	جواب ۳۸، ۳۴، ۲۱۳، ۶۳۸
فرنگیہ، جان ۳۱۹	جوان، کاظم علی ۲۱
"جادوگری"، حافظ اور میر کے یہاں ۲۹	جواکس، جیس ۵۷
جان جاناں، حضرت میرزا مظہر ۲۲۷، ۱۲۷	جوش طبع آبادی ۱۰۸، ۲۷۶، ۲۸۳، ۳۲۶
جرات، شیخ قلند بخش ۱۲۱، ۱۳۶، ۱۸۷، ۲۵۲	۵۳۰، ۳۸۳
۲۸۸، ۲۸۷، ۲۸۶، ۲۸۲، ۲۸۱	جوش عظیم آبادی ۱۱۸
۳۵۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۶۳۲	جہاں گیر نور الدین محمد، بادشاہ دہلی ۳۶۹
جر جانی، امام عبدالقادر ۱۳، ۱۴، ۲۰، ۳۸، ۳۷	جینی سن، آر۔ ڈی۔ ۳۹
۳۳، ۶۹، ۸۱، ۹۳، ۹۸، ۱۰۰	چودھری محمد نعیم ۳۲۸، ۳۳
۱۰۱، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۲۳، ۶۵۶	چھوٹے چھوٹے الفاظ کا استعمال میر کے یہاں
۶۰، ۶۳، ۶۴، ۲۲۱، ۲۳۱، ۲۵۳، ۲۶۱	

۲۷۵، ۲۶۲، ۲۶۵، ۳۸۳، ۳۹۰، ۳۹۱	۲۷۵
۳۹۶، ۳۹۸، ۳۴۳، ۳۵۸، ۳۸۰	سن ابن علی، امام ۶۱۸
۵۲۳، ۵۲۴، ۵۵۸، ۶۰۰	حسن مطلع ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۵، ۵۰۶، ۶۳۲
۷۷	حسن اگلائی، خواجہ ۶۰۵
حاکم دہلوی، شاہ ظہیر الدین ۱۰۹، ۱۱۶، ۱۲۳	حسین ابن علی، امام ۶۱۸، ۶۵
۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۹۶	حشو ۱۳۳، ۳۸۰، ۵۵۹
۱۹۷، ۲۴۷، ۲۴۹، ۳۴۶، ۳۴۳	حقیر، نبی بخش ۱۲۵
۵۹۵	حقیقت نگاری، میر کی غزل میں ۸۲، ۸۳، ۸۴
حازق مہتابی، حکیم ۳۹۷	۲۵۶، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۸
حافظ شیرازی، خواجہ شمس الدین ۲۳، ۲۹، ۵۸	۳۷۳، ۵۵۰، ۵۱۵، ۵۰۵، ۵۰۳، ۳۷۳
۹۹، ۱۰۸، ۲۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲	حنیف نجفی ۳۷۳، ۳۹۹، ۳۸۰، ۳۷۳
۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۸۸، ۳۰۹	حیات گوٹو دی ۲۳
۳۸۳، ۵۱۳، ۵۳۱، ۶۴۱، ۶۴۲	حیران، حیدر علی ۱۰۷
۶۳۳، ۶۳۶، ۶۳۳، ۶۵۴	خبر یہ اسلوب ۱۰۲، ۱۳۰، ۱۸۳، ۳۹۱
۶۱، ۶۰، ۳۹، ۳۸، ۱۱	خسرود دہلوی، امیر بیکین الدین ۹۹، ۱۰۸، ۱۱۲
۲۳، ۷۰، ۷۱، ۷۳، ۹۳، ۹۴	۱۱۳، ۲۱۲، ۲۱۳، ۳۳۳، ۳۸۸
۱۱۳، ۱۳۶، ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۹۵	۳۰۵، ۳۰۹، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۳
۲۹۶، ۳۸۶، ۶۲۹	خلخال، ملا واقف ۱۸۶، ۱۸۷
۳۵۹	خلیق، میر مستحسن ۵۲۸، ۱۰۷
۲۱	خلیل الرحمن اعظمی ۲۳
۳۱۸	خلیل الرحمن اعظمی، حکیم ہاشدہ ۲۳
۲۳۳	خلیل الرحمن دہلوی ۲۳
۲۱، ۲۱، ۳۱، ۳۱، ۳۱، ۳۱	خوش طبعی اور ظرافت، میر کی غزل میں ۱۸۵، ۲۹



۲۱۳، ۲۶۷، ۲۹۳، ۳۸۶، ۳۳۹	ڈیوڈسن، ڈیوڈ ۱۱۳
۳۳۰، ۳۶۷، ۳۷۹، ۳۹۳	ذوق دہلوی، شیخ محمد ابراہیم ۱۲۷، ۱۵۶، ۱۶۲
۳۹۳، ۵۰۰، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۳۶	۳۰۳، ۳۱۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۹
۵۳۷، ۵۳۹، ۵۴۰، ۶۳۰، ۶۶۵	۵۳۳، ۵۳۹، ۵۳۵
خیال بندہ ۸۸، ۹۰، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۹، ۱۲۰، ۱۶۸	راج شیکھر ۳۸، ۳۷
۳۸۳، ۴۷۱، ۴۷۰	راشد، ن۔ م۔ ۹۰، ۳۳۳، ۳۳۳
دارق دہلوی، نواب مرزا ۷۲، ۸۰، ۸۰، ۵۹۲	رام نرائن لعل ۲۲
دیر، مرزا سلامت علی ۵۲۸، ۴۳۳	راون ۲۸۶، ۲۸۱
درود، سید خواجہ میر ۱۰۷، ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۵۰	ربط ۳۵، ۳۶، ۶۱، ۷۷، ۹۵، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰
۱۷۳، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۲۸، ۲۶۲	۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۷، ۱۳۸
۳۲۱، ۳۵۰، ۳۳۳، ۵۵۵، ۶۳۹	۱۸۹، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۱۸، ۲۲۲
دریاء، ژاک ۸۱، ۸۳، ۲۶۳، ۳۹۶، ۵۰۸	۲۳۰، ۲۷۵، ۲۸۲، ۲۸۵، ۳۱۲
۵۸۶، ۵۳۰	۳۲۵، ۳۲۱، ۳۶۷، ۳۷۲
دیختر، علی اکبر (نفت نامہ دیختر) ۶۲۶	۳۹۰، ۳۰۳، ۳۳۰، ۳۳۶
دیوبند، پروفیسر ایس۔ سی۔ ۲۹	۳۳۷، ۳۳۹، ۳۵۳، ۳۸۰
ڈاؤنچی، لٹلر ڈو ۳۷	۲۸۳، ۵۰۱، ۵۰۸، ۵۱۲، ۵۲۸
ڈرامائیت، میر کے لکھے میں ۱۳۰، ۱۸۷، ۳۰۰	۵۶۵، ۵۸۰، ۵۹۱، ۶۰۳، ۶۰۸
۳۰۹، ۳۶۱، ۳۸۵، ۴۳۷	۶۱۳، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۷
۳۵۵، ۳۸۶، ۳۹۶، ۵۱۹، ۵۵۲	۶۳۲، ۶۳۸، ۶۳۳، ۶۳۹، ۶۵۶
۵۶۳، ۵۶۹، ۵۷۳، ۶۳۳	۶۶۰
۶۳۶، ۶۳۶	رہ، ایچ۔ ۳۳
ڈرامائن، جان ۹۰	رچرڈس، آ۔ ۷۱، ۳۹
ڈن، جان ۲۵۱	ریل صدیقی ۳۸

۳۷۳، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۸۰	روایف کا استیصال ۱۸۱، ۳۰۱، ۳۲۹، ۳۳۹
۳۸۳، ۳۸۷، ۳۰۳، ۳۱۱، ۳۱۰	۳۷۳، ۳۹۳، ۵۱۹، ۵۲۲، ۵۲۷
۳۳۷، ۳۳۸، ۳۵۰، ۳۵۱	۵۳۵
۳۵۳، ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۶۱	رسل، برنڈ ۳۸، ۳۹، ۸۱، ۵۳۳
۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۵، ۳۶۸	رسمیات، کلاسیکی غزل کی ۲۶، ۹۳، ۹۵، ۹۶
۳۷۱، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۲	۳۰۸، ۹۸، ۹۷
۳۸۳، ۳۹۹، ۵۰۰، ۵۰۵، ۵۰۸	رسمیات کی اہمیت ۶۶، ۶۵
۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۸، ۵۳۱، ۵۳۰	رنگ، جلی اور سب ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۳۰، ۲۲۳
۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۹، ۵۵۰	رنگی چوہدری ۳۸
۵۵۱، ۵۵۳، ۵۵۵، ۵۷۳	رشید حسن خاں ۳۲
۵۸۰، ۵۸۲، ۵۹۱، ۵۹۶، ۶۰۵	رعایت اور مناسبت کا فرق ۴۷۵
۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۳، ۶۱۷، ۶۳۸	رعایت کی تعریف ۱۰۲، ۱۰۳، ۲۷۷، ۲۷۷
۶۳۳، ۶۳۵، ۶۳۶	رعایت و مناسبت ۲۹، ۳۰، ۹۶، ۹۹، ۱۰۹، ۱۲۶
رعایت خاں، محسن الملک ۵۰۳	۱۲۹، ۱۳۰، ۱۵۰، ۱۵۵، ۱۵۶
رند، نواب سید محمد خاں ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۱۲	۱۶۵، ۱۶۷، ۲۰۳، ۲۱۸، ۲۲۷
۱۲۳، ۱۳۱، ۵۳۰، ۵۸۰، ۶۱۸	۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸
رنگین، سعادت یار خاں ۳۳۲	۲۳۹، ۲۶۳، ۲۶۶، ۲۷۰، ۲۷۳
روانی ۲۹، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۹۱	۲۷۳، ۲۷۷، ۲۷۷، ۲۷۷
۲۹۷، ۳۱۱، ۳۳۳، ۳۶۸، ۵۱۷	۲۷۸، ۲۸۳، ۲۸۶، ۲۹۳
۵۶۳، ۶۳۰، ۶۳۲، ۶۳۳	۲۹۸، ۲۹۹، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۲۵
روایت اور تہذیبی میراث ۱۵، ۲۸، ۸۳، ۸۳	۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۶، ۳۳۸
۳۵۰، ۳۵۵، ۳۶۰، ۳۶۲	۳۵۰، ۳۶۰، ۳۶۲
۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۷۳	روزانہ زندگی، میر کی غزل میں ۳۹، ۱۳۰، ۱۸۵

۳۷۵، ۳۶۸، ۳۶۳، ۲۲۵، ۲۱۱	۳۷۷، ۳۵۸، ۲۹۹، ۲۶۱، ۲۵۹
۳۹۸، ۳۰۹، ۳۰۸، ۳۰۴	۳۳۶، ۳۳۳، ۳۵۴، ۳۹۰
۳۳۹، ۳۷۳، ۵۱۸، ۵۲۳	۲۳۳، ۶۰۴، ۵۸۴، ۵۲۷
۵۳۵، ۵۳۲، ۵۶۳، ۵۷۵	زید شہید حضرت ۶۱۸
۶۱۳، ۶۳۳، ۶۱۳	بزرگوش، سید شاد علی ۳۹۷، ۶۳
۲۵۶، ۲۵۱، ۲۵۱، ۲۵۸	سبک بیانی ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۰۸، ۲۳۳، ۲۵۸
۳۰۵، ۳۵۵، ۳۶۳، ۳۶۵	۳۲۸، ۳۴۳، ۵۲۳، ۵۳۵
۳۹۳، ۳۹۸، ۳۵۰، ۳۸۸	۶۱۷
۳۹۳، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۱۸، ۵۱۹	سبک ہندی کی خصوصیات ۸۸، ۸۹، ۹۳، ۱۰۰
۵۳۳، ۵۹۴، ۶۳۱، ۶۳۱	۶۲۳، ۱۲۷، ۱۰۱
۶۸، ۶۳، ۴۰، ۶۸	سجاد حسین قاضی ۱۷۸
۱۷۷، ۱۷۶، ۱۷۳، ۱۷۷	سحابی استر آبادی ۳۱۳
۱۷۸، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۴۰	سحر، ابو الفیض ۳۴۳، ۴۷، ۳۵
ریاض احمد ۳۸	سراج اورنگ آبادی ۹۱، ۹۳، ۲۱۶، ۲۳۹، ۲۵۰
ریحان، شبلی ۳۸۳	۵۹۳، ۵۰۲
زبان، شاعری کی ۱۳، ۱۳، ۱۵، ۳۶۵	سرور، جعفری علی ۱۸، ۲۱، ۲۱، ۵۹۳، ۵۹۳
زبان کی نوعیت ۱۶، ۷۸، ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۲۳۸	سرق ۳۷
زبان کے ساتھ آزادی اور بے تکلفی کا رویہ، میر	سرد شہید حضرت ۵۵۸، ۵۵۷
۳۹۶	سرور، پروفسر آل احمد ۵۶۱
زبیر رضوی ۶۲۶	سرور، اعظم الدولہ ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۷، ۱۱۹
زلزلہ بدایونی ۱۳۹، ۱۳۰	سرور، رجب علی بیگ ۳۲
زور بیان ۱۸۳، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۱۰	سرور، عبدالغفور ۱۳
۲۱۵، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۳۷	سعادت علی خاں نواب اودھ ۶۵۱

۳۱۱، ۳۹۸، ۳۱۱	سعدی شیرازی، شیخ مصباح الدین ۲۸۶
۳۱۳، ۳۳۱، ۳۸۸، ۳۳۳، ۳۳۳	سید ارشاد حیدر ۳۸
۱۴۳، ۲۰	سید احمد دہلوی، مولوی (صاحب "آئینہ")
۳۸	سلیم، علی حسن خاں (صاحب "موارد المصارف")
۵۹۵، ۵۵۵، ۵۵۴	۲۹۵، ۳۲۸، ۳۵۰، ۳۵۳
۵۹۵، ۵۵۵، ۵۵۴	۳۱۰، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۲۳، ۳۸۹
۵۳۹، ۳۹۳	۵۳۹، ۳۹۳
۳۷۵، ۳۲۶، ۳۷۵	سید جعفر، پروفیسر ۳۱
۳۷۵، ۳۲۶، ۳۷۵	سلو ۹۳
۳۷۵، ۳۲۶، ۳۷۵	سین، یو، شارل آکسین ۳۷۵
۳۷۵، ۳۲۶، ۳۷۵	شاداب سجاد الزماں ۳۸
۳۷۵، ۳۲۶، ۳۷۵	شاعری پن ۷۰، ۷۰
۳۷۵، ۳۲۶، ۳۷۵	شان الحق حق ۱۳۵
۳۷۵، ۳۲۶، ۳۷۵	شاہ جہاں، بادشاہ دہلی ۲۳۰، ۱۰۰
۱۲۳، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹	شاہ حسین شہری ۱۹۹، ۳۰۳، ۳۷۸، ۳۳۹
۱۳۹، ۱۶۸، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۸۳	۶۰۳
۱۸۵، ۱۹۶، ۲۰۲، ۲۱۱، ۲۲۸	شاہد علی اللہ ۱۹۹
۲۳۷، ۲۳۸، ۲۵۰، ۲۵۲	شبلی نعمانی، علامہ ۷۱، ۹۳، ۱۱۵، ۱۲۹، ۱۳۰
۳۵۰، ۳۸۶، ۳۳۳، ۵۱۵	۳۰۳، ۳۸۸، ۳۱۵، ۳۵۱، ۳۹۲
۵۶۰، ۵۷۰، ۵۷۱، ۶۱۰، ۶۵۱	۶۵۶
۵۱۲، ۵۱۱، ۲۵۳، ۱۶۸، ۷۳	شعریات کی تعریف ۳۹، ۳۰، ۹۵، ۹۷
۶۳۱	شعریات، شکریت ۳۷، ۹۳، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۱
۱۰۷، ۸۱، ۱۰۷	۱۲۷





عبدالرشید الحسنی (صاحب "مختب اللغات")	غالب مرزا اسد اللہ خاں	۵۹۰، ۵۲، ۴۸، ۲۳
عبدالرشید نعمانی، مولانا ۱۹۹۲		۵۸۰، ۵۵۳، ۵۳۳، ۳۳۷
عبد الستار صدیقی، ڈاکٹر ۶۵۳		۱۲۵، ۱۳۰، ۱۳۶، ۱۵۵، ۱۵۷
عبد السلام، شاہ ۱۱۳		۱۵۹، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸
عبداللہ قطب شاہ ۱۹۳		۱۹۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۱۱
عبد الواسع ہانسی ۲۹۱		۲۱۶، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۳۷
عبدالودود، قاضی ۲۲۵		۲۳۸، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۶۸
عرقان صدیقی ۵۲۰		۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۵، ۲۸۱، ۲۹۲
عرفی شیرازی، جمال الدین ۲۵۹		۲۹۵، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۱۹، ۳۳۱
عزیز قیس ۳۷۶		۳۳۶، ۳۳۲، ۳۵۵، ۳۶۳
عزیز بکھنوی، مرزا محمد ہادی ۵۸۱		۳۸۷، ۳۸۵، ۳۰۵، ۳۱۳، ۳۲۳
عصیم، محمد ۳۸، ۳۵، ۲۷، ۲۳		۳۲۳، ۳۳۷، ۳۳۵، ۳۳۳
عطار، شیخ فرید الدین ۲۸۶		۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵
علا، نواب علاء الدین احمد خاں ۵۳۱، ۱۲۳		۳۶۳، ۳۸۹، ۳۷۵، ۳۹۰
علی ابن ابی طالب، امیر المومنین ۳۶۳، ۲۳۹		۳۹۳، ۳۹۴، ۵۱۳، ۵۱۷، ۵۳۰
علی جاوید ۳۸		۵۳۱، ۵۵۰، ۵۵۲، ۵۷۱، ۵۷۱
علی حزیں، شیخ ۳۵۹، ۳۵۸، ۳۵۷		۶۰۲، ۶۱۳، ۶۱۸، ۶۲۳، ۶۲۳
عمر ابن الخطاب، امیر المومنین ۶۶۷		۶۲۶، ۶۳۲، ۶۳۷، ۶۳۹
عمر الخلوئی، حضرت ۱۹۹		۶۴۳، ۶۵۰، ۶۵۶، ۶۵۹
عنایت خاں، سردار ۳۷۰، ۳۶۹		۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۱، ۶۶۲
عندلیب شادانی ۹۳		۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۳، ۶۷۳
عنصر العالی، امیر ۱۳		۶۷۳، ۶۷۳، ۶۷۳، ۶۷۳

لطف مفرشات، میر کے بارے میں ۳۰۶، ۲۸		۲۰۱، ۲۰۶، ۲۱۶، ۲۲۲، ۲۷۳
غوری، ندیم خاں ۳۸		۲۹۰، ۳۰۳، ۳۸۰، ۳۱۶، ۳۲۸
فارسی سے بنائے ہوئے فقرے اور محاورے، میر		۲۳۵، ۲۲۵، ۲۲۶
کے یہاں ۱۳۷، ۱۳۸، ۲۰۶	فرید الدین گنج شکر، حضرت خواجہ ۳۰۲	۲۳۹
۲۳۹، ۲۴۹، ۲۴۶، ۲۳۷، ۲۳۹	فصاحت ۱۰۶	
۳۳۵، ۳۸۷، ۶۰۵، ۲۳۳	فضیل، حضرت ۵۲۳	
۶۶۳، ۶۳۵	فقا، اشرف علی خاں ۱۰۹	
قائم بنت رسول اللہ ۲۳۹	فقانی، بابا، مصور قدرت ۳۶۱، ۳۶۰، ۳۵۹	
قان گاہ، سنہ ۲۹۶	قنول، ارشد ۲۴	
قانی بدایونی، شوکت علی خاں ۵۲۰، ۲۵۶، ۹۵	فوربس، ڈکن ۲۰۲، ۲۷۳، ۳۵۰	
قاز، نواب صدر الدین ۲۶۶	قوکو، مشیل ۳۷۶	
قانع، کلب علی خاں ۲۴، ۱۹۰، ۲۶۳، ۳۳۲	قہیدہ، بیگم، ڈاکٹر ۲۳، ۲۷، ۳۵	
۳۵۶، ۳۳۳	قیاض لائیک ۳۱۳	
فتح محمد جانندہ، مولانا ۱۹۹۲، ۶۰۳	فیروز شاہ تغلق ۱۷۲	
فراق گورکھپوری، دھوپت سہائے ۱۳۳، ۹۲	فیض، فیض احمد ۱۸۸، ۱۱۱، ۳۱۲	
۱۳۳، ۱۵۱، ۱۵۲، ۲۷۶، ۳۳۶	فیضی فیاضی ۳۳۳	
۳۵۰، ۳۳۹، ۳۳۸	فیلین، ایس۔ ڈلیو۔ ۲۷۳، ۲۹۰، ۳۵۰	
فرحت اللہ بیگ، مرزا ۲۱۳، ۲۱۲، ۹۶	۲۹۳	
فردوسی طوسی، بیگم ابوالقاسم ۱۳۳	قاضی افضل حسین ۲۱	
فرقی، خدائی ۲۳۲، ۲۳۱	قاضی سجاد حسین ۱۷۸	
فروغ، سنگھ ۳۳۲	قافیے کے معاملات ۱۵۰، ۱۳۰	
فرید احمد برکاتی، ڈاکٹر ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۵۸، ۱۹۳	قائم چاند پوری، شیخ قیام الدین ۱۸۷، ۱۲۱، ۱۵۳	



۱۶۳، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۷	کمال دہلوی، سلا ۱۶۱۱
۱۸۸، ۱۹۳، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۳	کمال لکھنوی، شاہ ۵۷۲
۲۵۱، ۲۸۷، ۳۰۹، ۳۳۳	کتابیہ ۱۶۰، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۹۳
۳۸۰، ۳۸۳، ۳۳۵، ۵۶۷	۲۱۱، ۲۱۵، ۲۳۳، ۲۵۶، ۲۵۹
۵۹۱، ۵۹۴، ۶۳۳، ۶۳۷	۲۹۵، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۳۵
قدرت اللہ قدرت ۳۲۱	۳۵۶، ۳۷۷، ۳۹۵، ۳۹۷
قدسی، حاجی محمد جان ۱۲۳	۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۵، ۴۱۰، ۴۲۱
قصیدہ ۶۱۵، ۵۷۳	۴۲۲، ۴۳۰، ۴۵۳، ۴۵۵
قمر، احمد حسین (داستان گو) ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۱۵۰	۴۷۳، ۴۸۲، ۵۰۳، ۵۰۹
۴۵۵	۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۹۱
کاڈکا، فرانز ۲۳۳، ۲۳۴، ۵۶۶	۶۱۳، ۶۱۳
کانن، ڈاکٹر آر ۵۹	گنجی راجا، کے ۱۶، ۱۴
کرشنیا، جولیا ۱۱	کولرج، بیسوک ٹیلر ۱۶، ۷۷، ۶۶۳، ۶۶۴
کرموڈ، فریک ۱۵، ۹۰، ۲۴۵	کیش، جان ۹۰
کعب ابن زبیر خضریٰ ۱۱	کیٹولس ۹۳
کلاسیکی (اردو) استاد کی تعریف ۹۳	کینیت ۲۹، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳
کلب علی خاں ناظم، نواب ۵۴۰	۱۵۳، ۱۵۷، ۱۶۸، ۱۸۱، ۱۸۹
کھر، جاتھن ۱۳	۱۹۳، ۲۰۱، ۲۰۸، ۲۱۹، ۲۲۶
کھیم الدین احمد ۳۹، ۶۱، ۷۰، ۹۱	۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۵۳، ۲۹۶
کھیم ہدائی، ابوطالب ۱۰۰، ۱۲۳، ۲۵۰، ۲۷۲	۳۱۵، ۳۲۶، ۳۳۷، ۳۵۷
۲۷۳، ۲۸۶، ۳۸۷، ۵۳۹	۳۶۹، ۳۸۲، ۴۰۲، ۴۱۱، ۴۱۳
۵۹۲، ۵۹۳، ۶۳۸	۴۲۲، ۴۲۹، ۴۴۳، ۴۴۵، ۴۵۹
کمال ابو ذریب ۱۳، ۴۳، ۱۰۷	۴۷۱، ۵۰۹، ۵۱۹، ۵۲۲، ۵۳۶

۵۶۳، ۵۶۵، ۵۷۳، ۵۸۱، ۵۸۳	لینڈر، والٹر سیونج ۳۰۰
۵۹۳، ۵۹۶، ۶۰۹، ۱۱۶، ۶۱۸	لیون، میری ۳۹
۶۳۷	لیوی اسٹراؤس، بگور ۷۸
گلشن، شاہد اللہ ۸۷، ۸۶	مارگالت، اولشیا ۲۵۷
گلشیا، گلشیا ۷۷	مانے، ایڈوار ۲۸۳
گھریلہ، فضا اور ماحول، میر کی غزل میں	مشکلم کی نوعیت، میر کی غزل میں ۱۸۴، ۱۸۳
وہیکلے، روزانہ زندگی میر کی غزل میں	۲۵۶، ۲۵۸، ۲۹۲، ۳۰۸، ۳۱۰
گیان چند، پروفیسر ۳۹	۳۱۸، ۳۳۵، ۳۳۹، ۳۹۱، ۳۹۷
اچھ، پروفیسر منند ۲۸	۳۹۹، ۴۰۹، ۴۱۹، ۴۳۳، ۴۹۳
لاگ، جان ۱۱۶	۵۰۰، ۵۰۳، ۵۰۸، ۵۱۰، ۵۲۳
”لطیف فن“ کی تعریف ۱۰۵، ۲۲۷	۵۳۵، ۵۳۰، ۵۳۲، ۵۳۳
لفظ، ناز و لفظ کی بازی ۱۰۱، ۱۱۷، ۱۳۶، ۱۵۸	۵۹۳، ۶۵۹
۱۶۳، ۱۶۴، ۲۰۳، ۲۱۵، ۲۳۹	متن کو پڑھنے کے اصول ۶۵، ۶۶، ۷۷، ۷۸
۲۶۸، ۲۸۲، ۲۸۳، ۳۱۹، ۳۲۱	۷۵
۳۳۰، ۳۳۸، ۳۵۰، ۳۶۷	جنتی ۳۳
۳۷۳، ۳۷۷، ۳۸۰، ۴۰۷	بھار، اسرار الحق ۶۰۷، ۶۰۶
۴۱۰، ۴۳۸، ۴۶۰، ۴۶۳	بھار، مرسل ۲۱۳، ۳۱۰، ۳۸۹
۵۳۸، ۵۴۸، ۵۵۲، ۵۶۰	بھتی، حیدر ۲۸
۵۷۳، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۹۲، ۶۱۶	بھتی، حسین، پروفیسر ۹۰
۶۰۳	بھارے اور ضرب المثل، میر کے یہاں ۱۱۳۰
بھیر میر کا، دیکھئے لفظ، غرور اور وقار، میر کے لہجہ	۱۵۲، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۸۶، ۲۱۳
میں دیکھئے غرور، میر کے لہجہ میں	۲۱۵، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۳۹، ۲۷۳
لی، ڈوروجی ۷۸	۳۰۳، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۸

محمد تقی قطب شاہ ۶۷	۳۲۵، ۳۲۸، ۳۶۳، ۷۴۷
محمد علوی ۱۳۰	۳۷۹، ۵۳۸، ۵۸۲، ۶۳۳
محمود الہی، پروفیسر ۸۷	۶۳۵
مخلص، آنند رام ۸۷	مخرونی، میر کے لہجہ میں ۱۵۵، ۱۸۵، ۱۹۳، ۱۹۸
مراعات النظر دیکھئے رعایت اور مناسبت	۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۵، ۲۳۳
مرثیہ ۶۱، ۳۹	۲۶۱، ۲۶۲، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۶۶
مراج، میر کی غزل میں، دیکھئے خوش طبعی اور	۳۸۶، ۴۰۷، ۴۳۰، ۴۸۶
مراقت میر کی غزل میں	۵۰۸، ۵۱۳، ۵۵۶، ۵۶۳، ۵۸۶
مسرت جہاں ۳۸۰	۶۰۰، ۶۳۱، ۶۳۲
مسعود بک ۱۷۲، ۱۷۳، ۲۰۲	محسن تاثیر ۳۸۹
مسعود حسن رضوی، ادیب ۶۳، ۶۵، ۶۷، ۲۵۶	محمد رسول اللہ ۱۱، ۵۳، ۶۳، ۶۵، ۱۱۲، ۲۰۲
مسعود حسین، پروفیسر ۲۳	۲۳۹، ۲۹۸، ۳۹۶، ۴۹۷، ۵۶۹
مسعود سعد سلمان لاہوری ۳۸۶	محمد پادشاہ، میر غشی (صاحب) "فرہنگ آئندہ
مسلم بن عقیل، حضرت ۶۱۸	راج" ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۹۸
مسح الزماں، ڈاکٹر ۲۲	۲۳۱۳، ۲۶۹، ۵۸۱، ۶۳۸
مصطفیٰ، شیخ غلام ہدائی ۸۷، ۱۳۱، ۲۰۱، ۲۵۵	محمد حسن، پروفیسر ۳۱، ۳۲، ۳۲۸
۲۵۷، ۲۸۳، ۲۸۲، ۲۵۷	محمد حسن عسکری ۱۷، ۱۸، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۹۰، ۲۱۰
۳۴۶، ۳۵۲، ۳۶۰، ۴۰۳	۲۲۵، ۲۷۱، ۳۳۷، ۴۷۵
۴۲۲، ۴۷۱، ۴۷۲، ۵۷۰	۶۳۳
۵۷۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۶۱۰، ۶۳۵	محمد حسین تھریزی (صاحب "بدایان قاطع")
۲۰۳، ۱۳۶، ۱۳۳، ۱۳۴	۶۳۳
۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۴	محمد ظلیل الرحمن فاروقی ۱۹۹
۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹	محمد شاہ، پادشاہ دہلی ۸۷

مضمون شرف المدین ۱۱۷	مضمون کی مابینیت ۲۰، ۳۸، ۹۶، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۱
مضمون آفرینی ۲۹، ۳۷، ۳۸، ۴۵، ۷۹، ۹۹	۱۰۲، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴
۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۷	۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰
۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷	۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳
۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸	۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳
۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳	۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹
۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸	۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳
۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳	۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹
۱۴۰، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸	۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴
۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴	۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹
۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹	۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵
۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴	۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹
۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹	۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵
۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵	۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰
۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰	۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵
۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵	۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰
۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰	۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵
۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵	۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰
۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰	۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵
۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵	۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰
۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰	۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵
۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵	۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰
۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰	۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵
۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵	۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰
۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰	۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵
۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵	۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰
۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰	۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵
۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵	۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰
۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰	۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵
۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵	۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰
۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰	۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵
۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵	۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰
۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰	۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵
۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵	۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰
۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰	۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵
۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵	۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰
۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰	۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵
۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵	۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰
۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰	۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵
۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵	۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰
۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰	۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵
۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵	۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰
۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰	۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵
۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵	۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰
۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰	۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵
۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵	۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰
۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰	۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵
۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵	۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰
۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰	۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵
۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵	۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰
۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰	۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵
۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵	۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰
۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰	۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵
۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵	۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰
۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰	۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵
۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵	۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰
۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰	۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵
۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵	۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰
۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰	۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵
۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵	۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰
۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰	۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵
۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵	۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰
۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰	۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵
۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵	۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰
۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰	۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵
۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵	۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰
۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰	۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵
۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵	۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰
۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰	۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵
۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵	۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰
۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰	۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵
۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵	۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰
۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰	۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵
۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵	۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰
۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰	۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵
۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵	۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰
۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰	۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵
۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵	۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰
۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰	۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵
۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵	۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰
۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰	۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵
۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵	۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰
۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰	۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵
۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵	۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰
۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰	۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵
۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵	۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰
۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰	۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵
۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵	۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰
۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰	۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵
۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵	۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰
۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰	۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵
۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵	۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰
۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰	۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵
۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵	۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰
۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰	۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵
۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵	۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰
۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰	۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵
۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵	۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰
۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰	۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵
۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵	۶۰۵، ۶۰۶،





نظمی گنجوی، حکیم جمال الدین ۱۳۰	نیون، سر آئزک ۵۸
نظریہ کائنات، کلاسیکی اردو تہذیب میں ۹۶، ۹۵	واجہ علی شاہ، شاہ اودھ ۲۳۳
۹۷	دارستہ، سیالکوٹی مل (صاحب "مصطلحات
نظیر اکبر آبادی، شیخ ولی محمد ۱۸۸، ۳۰۵، ۳۰۳	شعر (" ۸۷
نظیری نیشاپوری، محمد حسین ۳۶۹، ۳۰۹، ۳۲۲	واقعیت، میر کی غزل میں، دیکھئے حقیقت نگاری،
۳۲۸، ۳۲۹، ۳۵۳، ۳۵۵	میر کی غزل میں
۳۷۴، ۳۷۵، ۵۷۵	واہلی مشہدی ۳۷۷
نفس رضیہ شہید، حضرت محمد ۶۱۸	والیری، پول ۱۵، ۱۱، ۸۳، ۸۹، ۶۲۵
نفس زکیہ شہید، حضرت محمد ۶۱۸	وکیل، ایلی ۵۶۹
نقل ۷۳	والکلڈ، آسکر ۷۶، ۳۹۹
نعمین کلام ۱۲۳	وٹمن، والٹ ۲۶۳
نور الرحمن، مولوی ۲۱	وحدی دکنی ۳۰۰
نولی کشور، منشی ۶۵۱، ۲۲	وجہی، ملا اسد اللہ ۳۱، ۳۰، ۸۶
نئی تاریخیت ۶۶۳	وحدت الوجود اور وحدت الشہود ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲
نیا زنجیر ری ۶۵۵، ۲۶۳	۱۷۶، ۱۷۷
نیر عاقل ۳۸، ۴۷	ورڈز ورثہ، ولیم ۹۰، ۹۲، ۶۵۷
نیر کاگوری، مولوی نور الحسن (صاحب "نور	وزیر، خواجہ محمد وزیر ۱۱۹
اللفات (" ۱۵۸، ۲۱۵، ۲۳۲	وزیر علی خاں (نواب اودھ) ۶۵۱، ۵۷۷
۲۳۹، ۲۵۳، ۲۷۳، ۲۹۰	وضعیات، وضعیاتی تنقید ۲۰
۳۰۳، ۳۵۰، ۳۱۰، ۳۱۶، ۳۱۹	وقار عظیم، پروفسر ۳۹
۳۶۳، ۳۸۰، ۳۸۹، ۳۹۳	ولی دکنی، محمد ولی ۳۰، ۶۷، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۱۱۱
۶۳۹، ۵۳۹، ۵۳۰	۲۳۳، ۲۰۲، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۹۱
نیر مسعود ۲۲، ۲۳، ۲۶۳، ۳۳، ۳۴، ۳۵	۳۸۹، ۳۹۰، ۷۷

وہانت، ہیڈن ۱۵	ہولڈرین، فرید رخ ۲۹، ۱۹۲
ویل، آر تھر ۶۲	ہومر ۲۳۰
ہائس، ٹامس ۱۱۳	جینی، ٹیمس ۳۲۲
ہائیکن، ہارڈ ۸۳	ہیوگو، وکٹور ۷۵
ہارڈی، ٹامس ۳۹۰	ہیکسن، ہرومن ۱۳، ۵۳، ۶۹، ۸۸، ۳۵۰، ۵۵۰
ہاروی، ولیم ۵۳۹	ہیڈس، رابرٹ ۷۳، ۷۵
ہاشمی بھاپوری، سید میراں میاں خاں ۸۵، ۶۷	یقین، نواب انعام اللہ خاں ۱۱۷، ۱۲۸، ۱۲۹
ہالینڈ، جان ۱۰۲	۱۹۶، ۱۹۷، ۲۱۲، ۲۲۹
ہائیک، ہائز ۲۹	یک رنگ، مصطفیٰ خاں ۱۰۹، ۲۲۸
ہیپکاک، الگری ۵۲۳	یکانہ چنگیزی، میرزا واجد حسین ۱۶۱، ۱۶۵
ہیرا، قلپس ۳۳	یوسف علیہ السلام، تنغیر ۳۹۸، ۵۰۰
ہیرزبرگ، آر تھر ۵۶۹	یونگ، کارل گسٹاؤ ۵۹۸، ۵۹۹
ہرش، ای۔ ای۔ ۳۱، ۲۸	یے نس۔ ڈیلیو۔ بی۔ ۱۸، ۷۷، ۷۷، ۷۷، ۷۷
ہنومان، دیو ۲۸۶	



## قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی چند مطبوعات

نوٹ: طلبہ و اساتذہ کے لئے خصوصی رعایت۔ تا جبران کتب کو سب شواہد کی مشین دیا جائے گا۔

### کلیات میر جلد دوم



مرتب: احمد محفوظ  
صفحات: 632  
قیمت: 410 روپے

### کلیات میر جلد اول



مرتب: نعل عباس عباسی  
صفحات: 478  
قیمت: 336 روپے

### شعر شور انگیز جلد دوم



مرتب: شمس الرحمن فاروقی  
صفحات: 478  
قیمت: 162 روپے

### شعر شور انگیز جلد اول



مرتب: شمس الرحمن فاروقی  
صفحات: 650  
قیمت: 216 روپے

### عروض آہنگ اور بیان



مرتب: شمس الرحمن فاروقی  
صفحات: 340  
قیمت: 144 روپے

### شعر شور انگیز جلد چہارم



مرتب: شمس الرحمن فاروقی  
صفحات: 764  
قیمت: 272 روپے

ISBN : 81-7587-231-4



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان  
National Council for Promotion of Urdu Language  
West Block-1, R.K. Puram, New Delhi-110066

ہدایت، ہیڈن ۱۵  
وہلی، آرتھر ۶۲  
ہانس، نامس ۱۱۳  
ہانسن، ہاورڈ ۸۴  
ہاروی، نامس ۴۹۰  
ہاروی، ویکم ۵۳۹  
ہاشمی، بیجا پوری، سید میراں میاں خان ۸۵، ۶  
ہالینڈ، جان ۱۰۴  
ہانک، ہانڈرک ۲۹  
ہچکاک، الفریڈ ۵۲۳  
ہرٹس، ۳۳  
ہرنز برگ، آرثر ۵۶۹  
ہرش، ای۔ ائی۔ ۳۱، ۲۸  
ہومان، ویلیام ۲۸۶

ہولڈرین، فریدرک ۱۹۲، ۲۹  
ہومر ۲۳۰  
ہیٹس، ۳۲۲  
ہیوگو، ویکتور ۷۵  
ہیکس، رومن ۵۵۰، ۳۸۸، ۲۹، ۵۳، ۱۳  
ہیوس، ہانس رابرٹ ۷۵، ۷۳  
ہیقین، لوپ انعام اللہ خاں ۱۱۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۲۹، ۲۱۲، ۱۹۷، ۱۹۶  
ہیک رگ، مصطفیٰ خاں ۲۴۸، ۱۰۹  
ہیکانہ، چنگیزی، میرزا وادجین ۶۶۵، ۱۶۱  
ہوسف، علیہ السلام پیغمبر ۵۰۰، ۳۹۸  
ہونگ، کارل گستاؤ ۵۹۹، ۵۹۸  
ہیٹس، ویلیو۔ بی۔ ۵۷۶، ۱۸، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹